Искусство КИНО

5 1977



Искусство кино

1977 5

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году

Орган Государственного Комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Издание Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

На 1-й стр обложки
Андрей Мягков в фильме «Вы мне писали...» (режиссер А. Манасарова, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки
Рабочие моменты съемок фильма «Странная женщина» («Мосфильм»)
На фото:
Режиссер Ю. Райзман и оператор Н. Ардашников; Ю. Райзман репетирует с актрисой И. Купченко

На 4-й стр. обложки
Любиша Самарджич в фильме «Путь не кончается» (режиссер Милан Любич, производство «Вива-фильм», Югославия)

Содержание

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Адрес редакции: 125319, Москва, ул. Усиевича, 9 Тел 151-02-72

Сдано в набор 16.II.1977 г. А-10471
Подп. к печати 12.IV. 1977 г.

Формат бумаги 70×90$^{1}/_{16}$.
Печ. л. 12. усл п. л. 14
Тираж 54 000 экз. Заказ 417

Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
г. Чехов Московской области

С. Герасимов

Проблемы режиссуры в современном киноискусстве

Год назад проходил XXV съезд Коммунистической партии Советского Союза. В докладе Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева нашло свое отражение и подверглось последовательному научному исследованию все множество связей и предпосылок, из которых складывается современная жизнь, где экономика, равно как и достижения технического прогресса, формирует уровень бытия, а идеология и культура определяют его социальное содержание и историческое предназначение.

Доклад Л. И. Брежнева на съезде, да и все последующие крупнейшие политические акции нашей партии и правительства в истекшем году убедительно показали народам мира политическую и социально-экономическую мощь нашей страны и всего социалистического содружества в их стремлении к сохранению мира на земле, к взаимопониманию и дружбе народов. С этими бесспорными для всего мира завоеваниями приходит наша страна к своему шестидесятилетию.

Оглядываясь на прошедшее и всматриваясь в будущее, полезно представить сейчас, какую роль предстоит играть в современном мире советскому кинематографу со всем его революционным опытом, со всеми перспективами идейного, художественного и технического развития.

Говоря о проблемах режиссуры, нам не следует забывать о природе своего удивительного искусства, где творчество художника неразрывно связано с техническими сторонами кинематографа, такими, как оптика, пленка, лабораторная обработка или даже уровень тишины в процессе синхронной съемки. И все же, когда мы сталкиваемся с этими важнейшими проблемами нашего творчества, то при всей важности чисто технических элементов производства фильмов на первое место выступает его идейно-художественная сущность, которая берет свое начало в литературной основе фильма — в сценарии.

Для того, чтобы достичь наилучшего взаимопонимания в этом разговоре, полезно установить некий общий критерий, чтобы избежать путаницы в оценках сделанного, а также в творческих перспективах. Таким единственно реальным критерием мне представляется степень диалектической емкости, с какой художник, в данном случае кинематографист, подходит к явлениям окружающего мира, вмешиваясь в жизнь актом своего творчества. Этому же критерию подвластна, на мой взгляд, и последующая разработка всей образной системы произведения и, наконец, само образование сюжета, который складывается, по горьковскому определению, как раскрытие характеров в действии. Затем это неизбежно скажется на подборе исполнителей, на всей последующей работе с ними и найдет свое выражение во всем процессе создания фильма, в совместной деятельности режиссера и художника, режиссера и оператора, когда характер оптики, точка зрения, особенности света, подвижность камеры в огромной степени определяют весь художественный строй произведения. Само собой разумеется, что это относится и ко второму важнейшему кинематографическому процессу — к монтажу, который является столько же частью формы нашего многосложного искусства, сколько и содержания.

Доклад на пленуме правления Союза кинематографистов СССР.

В звуковом кинематографе далеко еще не изучена имеющая не меньшее значение, чем зрительная образность, образность звуковая. Этот вопрос требует отдельного разбора на примерах последних лет, когда в этой области наметились различные и часто взаимоисключающие тенденции, где наряду с поразительно тонкими и изящными звуковыми композициями наличествует грубая иллюстративность или сплошной музыкальный фон преследует единственную цель — покрыть все изъяны работы режиссера, оператора, а иной раз и актеров созданием некой общей эмоциональной среды.

Теперь, по-видимому, следует обратиться к самому понятию «диалектическая емкость» применительно к сфере искусства.

В своей статье о Марксе В. И. Ленин писал, что диалектика в понимании Маркса включает в себя то, что зовут теорией познания — гносеологией, которая должна рассматривать свой предмет главным образом исторически, изучая и обобщая развитие познания, переход от незнания к знанию.

Эта же мысль в «Материализме и эмпириокритицизме» изложена так: «В теории познания, как и во всех других областях науки, следует рассуждать диалектически, т. е. не предполагать готовым и неизменным наше познание, а разбирать, каким образом из **незнания** является **знание**, каким образом неполное, неточное знание становится более полным и более точным»[1].

Вот это-то стремление к полноте и точности не всегда еще сопутствует художественному творчеству наших кинематографических писателей, которые склонны порой прикрыть ограниченность своих представлений о том или ином явлении системой общих фраз или знаков, не способных полно отразить реальный мир, но лишь обозначить те или иные свойства и противоречия. Между тем в нашем понимании значения и роли искусства социализма речь идет о художественно-образном отражении реального мира.

Хотя теория познания обращена, как известно, прежде всего к научному, а не к художественному постижению мира, законы диалектики, вне всяких сомнений, распространяются и на художественно-творческий процесс. И для всех нас при сколько-то внимательном отношении к любому новому сценарию, к любому новому фильму становится очевидным, насколько велика зависимость художественного произведения от масштаба и зрелости теоретического мышления художника.

Прежде чем перейти к некоторым примерам, которые помогут нам лучше проследить те реальные проблемы, какие возникают на пути каждого нового фильма, в особенности посвященного современности, полезно поставить вопрос: является ли диалектическая емкость, в том значении, как это следует понимать в кинематографическом процессе, прерогативой только режиссера? Я думаю, что такое утверждение было бы по меньшей мере признаком нескромности и профессионального зазнайства. Да, режиссер в советском кинематографе представляет собой в конечном счете решающую силу, что легче всего проследить не в подготовительном периоде, даже не на съемках, а в монтажной и на перезаписи, где режиссер формирует в окончательной редакции всю работу коллектива и обнаруживает вторую свою натуру — художественного редактора собственного труда, труда всех своих товарищей под углом зрения, выражаясь языком К. С. Станиславского, сверхзадачи, которой является фильм на экране. Но не только режиссеру — нам всем надлежит думать о том трудноуловимом моменте, когда рациональная идея волею творческого процесса в сознании сценариста, а затем и режиссера превращается в художественный образ. Вот тут-то мы и допускаем больше всего ошибок, так как привычно надеемся на априорность того или иного образного раскрытия характера, поступков, драматических связей, пейзажа и т. д., то есть всего, что составляет художественную сущность явления. Здесь особенно велика роль писателя-сценариста, рождающего в замысле всю суть художественной ткани сценария, где в словах читается не только содержание, но и особенности кинематографического зрения и языка, то есть форма.

Не раз мне приходилось слышать от писателей заявление примерно следующего рода: за-

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 18, стр. 102.

чем писать для кинематографа подробно? Режиссер все поставит по-своему и даже не удосужится внимательно прочесть описания обстановки, облика героев, их духовных движений, которые я, по своей писательской привычке, перетащу из прозы в сценарий. Ваше искусство — искусство зрительное. Ваше дело — и мы совсем не собираемся возражать против этого — дать пластическую жизнь всей системе характеров, поступков, драматических связей, какие может создать мой жизненный опыт, моя писательская фантазия. Ваше дело умножать мое искусство, а не слепо следовать ему.

Можно стать и на такую точку зрения. Но при этих обстоятельствах сам писатель в значительной мере самоустраняется из процесса создания фильма и переносит большую долю чисто авторского начала на режиссерские плечи.

Будучи столь же патриотом кинематографа, сколь и литературы, я никогда не соглашусь с подобной расстановкой сил. Я убежден, что кинематограф — искусство совершенно всеобъемлющее и всемогущее и обладает всеми свойствами литературы в области времени и пространства, всеми ее возможностями проникать в причинность и связи, раскрывать не только поступки, но и мысли человека. То есть кино способно творить все то, что от века было достоянием литературы, но способность эта в кинематографе умножилась зрительным воплощением. Но есть у литературы и такие глубины образного языка, которые пока еще не доступны кинематографу и которые, на мой взгляд, должны представлять для него немеркнущую цель на пути к последующим достижениям.

Движение от понятия к образу еще очень часто в нашей практике представляет собой кратчайший путь к стереотипу, который по образной выразительности своей остается на уровне знака. Здесь следует оговориться, что такая беглость обрисовки порой может быть продиктована художественной необходимостью, особенностью замысла, и тогда это читается иначе. Но чаще всего мы имеем дело с обычным ремесленным стереотипом, ориентированным на внешние признаки современной моды.

Между тем все важнейшие и принципиальнейшие достижения нашего революционного кинематографа, начиная с «Броненосца «Потемкин», были неразрывно связаны с сознательным включением в художественный процесс законов материалистической философии и прежде всего ленинской теории познания. Именно в диалектическом споре со всем опытом буржуазного искусства рождались шедевры 20—30-х годов. Здесь полностью подтвердилось положение о зависимости нравственных ценностей от масштаба и зрелости социального мышления, которым овладело общество.

И ныне постоянными учителями взыскательности выступают для нас корифеи советского кинематографа, формировавшие образный язык нашего искусства на уровнях, которые и ныне, через полвека, нам достигнуть отнюдь нелегко.

К сожалению, в числе шедевров советского да и мирового кино все реже упоминается «Окраина» Б. Барнета, между тем картина эта многому научила тогда еще молодой звуковой кинематограф, и не только наш.

Когда в первых же кадрах фильма извозчичья кляча, изнывая от провинциальной скуки, зевнув, произнесла: «О, господи!» — зал вздрогнул и разразился овацией. Образная емкость, о которой мы сейчас толкуем, была найдена с категорической точностью открытия. Когда в сапожной мастерской солдатский сапог, брошенный в общую кучу, отдается гигантским взрывом на фронте, зритель постигает всю трагедию военной мясорубки. И тут же ему предстоит увидеть бессмертие солдата-большевика, которого убить нельзя, как нельзя убить Тиля Уленшпигеля, как нельзя убить народ.

Когда зритель ностальгически вспоминает фильмы 30-х годов, он вспоминает прежде всего блистательную образную емкость сцен, сюжетных и монтажных поворотов, афористическую точность реплик, которые он мог, наслаждаясь, цитировать.

Вспомните чапаевские реплики «часа через пол» и «наплевать и забыть». Или знаменитую надпись в «Арсенале» А. Довженко: «Не туда бьешь, Иван», — на которую зал также откликнулся овацией. Или, там же, поединок арестованного большевика с вооруженным меньшевиком, который, подняв пистолет, не решается на-

жать на спуск: «Не можешь? А я могу!» Или разговор Щорса с белым офицером: «Это не вы интеллигентный человек — это я интеллигентный человек!» Тут бушевала веселая и яростная мысль художников, приобщенных к революции и просвещенных ею.

А вспомните сцену Полежаева и Воробьева в прихожей, где Воробьев, истерически отрекаясь от своего учителя, берет из его рук стакан воды, не забыв спросить при этом: «Кипяченая?» Или сцену со спичечной коробкой из «Великого гражданина», или знаменитые кадры Балтики с дымом вполнеба и контратакой революционных матросов в фильме «Мы из Кронштадта».

Вы скажете, что кинематограф необратимо изменился с тех пор. Да, это несомненно так, и это особенно отчетливо понимаешь, посмотрев фильм «Челюсти», который, по свидетельству мировой киностатистики, собрал наибольшее число зрителей за последние годы. Что ж, тем хуже для кино, да и для зрителя тоже.

Влияние кино необыкновенно велико, и зритель, подпадая под это влияние, формирует свои вкусы и потребности, на которые затем и ориентирует буржуазная кинопромышленность свой массовый кинопродукт.

При сколько-то внимательном взгляде на вещи все это выглядит как молчаливый заговор против самого человечества.

Тут же угодливо, на подхвате, пристроилась теория деструктивного кинематографа, где принцип разрушения, возведенный в ранг единственной добродетели века, с презрением отшвыривает все нравственные ценности, обрекая их на уничтожение вместе с человеком и самой природой.

Теория деструктивного кинематографа широко исследуется в книге модного американского искусствоведа Амоса Фогеля «Кино как разрушительное искусство». Концепция этого исследования свидетельствует, что разрушительная власть кинематографа зиждется на разрушении его литературного начала, и это, разумеется, наиболее последовательное отражение всей сущности деструктивного принципа. Прежде всего избавиться от литературы как наиболее прямой идеологии, отделить искусство от сознания, опровергая таким образом всю логику нажитых человечеством нравственных и эстетических ценностей, высвободить человеческие страсти с тем, чтобы он, человек, вступил на путь активного, ничем не сдерживаемого самоистребления.

Природа наделила человека страстями, дала ему и сознание для того, чтобы сдерживать их. И в этом диалектическом единстве открывается весь смысл природы и человека, вся перспектива развития, определяющая поступательную силу прогресса, дающая нам с вами силы для участия в революционном процессе, неуклонно, шаг за шагом высвобождающем людей на всех континентах земли от подлости эксплуатации и тьмы предрассудков.

Именно вследствие этого теория разрушительного кинематографа есть не что иное, как прямая диверсия враждебных человечеству сил. Иного ее истолкования быть не может, сколько бы ни чирикали по этому поводу околокинематографические птички разных калибров и оперений.

Разумеется, все выступления, исследующие тенденции деструктивного искусства, склонны видеть и в самой теории, как и в своем критическом анализе этого явления, объективную необходимость века.

Опыт мирового кинематографа в его наиболее значительных произведениях показывает, как сам генезис кинематографического образа рождается в литературе. Можно было бы вспомнить сценарии Чаплина или Орсона Уэллса, но достаточно для примера обратиться к сценариям А. Довженко.

Александр Петрович находил не только необходимостью, но и наслаждением сценарную обработку характера, облика, сцены со всей взыскательностью художественной прозы. И обладая блестящим дарованием писателя, достигал этого в полной мере. Другое дело, смог ли бы иной режиссер, даже близкий по духу творчеству Довженко, так прочесть его сценарий, так воплотить его, чтобы фильм стал до конца довженковским. Разумеется, больше всего в этом смысле успела Юлия Солнцева. Но здесь тот исключительно редкий случай, который едва ли может быть повторен.

Развивая мысль о сложном соотношении по-

нятия и образа в кинематографической практике, можно вспомнить и другой пример: переклички кинематографа и литературы в таких замечательных произведениях, как «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна и «Морской мятеж» Б. Пастернака. При всем разнообразии отношений читателей к поэзии Пастернака, для меня эта маленькая поэма всегда была столь же примером остроты поэтического зрения, сколь и своеобразной режиссуры поэтического языка, подобно пушкинскому «Медному всаднику», который давно уже стал для нас хрестоматийным примером той самой диалектической емкости, которая в конечном счете и есть главная черта таланта.

Размышляя об этом удивительном произведении, я попутно всегда думал так же и о том, как отчеканился здесь самый талант Пастернака на высотах пафоса революционного факта. Как заиграло русское слово в образном раскрытии понятия «море». Сколько раз писали о море, сколько раз писали само море, снимали его в черно-белом и цветном кинематографе, но не знаю, как для вас, а для меня оно ни разу не открывалось такой мощью в столкновении двух образов:

Ты на куче сетей,
Ты курлычешь,
Как ключ, балагуря,
И, как прядь за ушком,
Чуть щекочет струя за кормой...

и тут же

Допотопный простор
Свирепеет от пены и сипнет...

К чести Всеволода Пудовкина и Анатолия Головни надо сказать, что они, опрокидывая все представления о возможностях кинематографа, о привычных нормах расходования пленки и времени, взялись за этот труд, снимая море для своей картины «Самый счастливый», выпущенной на экран под названием «Победа». Были у них там кадры, которые по разгону страстей согласовались со словами «свирепеет от пены и сипнет». Были и такие куски, где море, «свинея от тины, по сваям по-своему бьет». Следуя за развитием поэмы, следя за каждой ее строкой, не перестаешь поражаться все тому же нарастанию образной емкости, когда после этой могучей пейзажной интродукции вступает в действие сам сюжет. Как бы поднимаясь по лестнице гнева все выше и выше, до самого революционного взрыва, до слов:

Шибко бились сердца,
И одно,
Не стерпевшее боли,
Взвыло:
— Братцы!
Да что ж это? —
И, волоса шевеля:
— Бей их, братцы, мерзавцев!
За ружья!
Да здравствует воля!

Лязгом стали и ног
Откатилось
К ластам корабля.
И восстанье взвилось,
Шелестя,
До высот за бизанью,
И раздулось,
И там,
Кистенем
Описало дугу...

Любопытно, что в первой редакции было: «до высот кабестана» с отличной последующей рифмой «достану», но моряки объяснили поэту, что кабестан отнюдь не самая высокая точка на корабле, и поэт нашел мужество уступить красивую рифму точности смысла. Получилось вместо «кабестана» «за бизанью».

Тут не сразу скажешь, что прекраснее — образ восстания, для которого нашлось слово «кистенем», или как бы нарочито заниженное словечко «взвыло». И уж куда как не высокопарно, а уж куда как высоко.

Нам следовало бы подумать применительно к этим меркам, что нам удалось сделать в развитие нашего образного языка для изображения высокого вопреки высокопарному, изящного вопреки галантерейному, своеобразного вопреки стереотипному, тонкого вопреки грубому.

Тут как нельзя ко времени вспомнить основателя диалектического мышления грека Гераклита, который на этот счет заметил: «Мудрость состоит в том, чтобы говорить истинное, чтобы, прислушиваясь к природе, поступать с нею сообразно». И считал, что плохие свидетели для людей глаза и уши тех, «кто имеет грубые психеи».

Я вспомнил об этом еще и потому, что, как никогда, в переживаемые нами годы человеческому обществу грозит как раз нашествие грубых психей. И, пожалуй, больше всего через

кинематограф. Я отнюдь не имею в виду в кругу своих товарищей еще раз отвести душу по поводу всех мерзостей буржуазного кинематографа, содеянных им за последнее время. Если нашему кинематографу не грозит порнография, эстетика патологии и базарной мистики, то хватает у нас и своих грубых психей, которые, быть может, не столь опасны, но во многом еще мешают кинематографу делать свое святое дело, нравственно просвещать, поднимать на новый уровень духовного развития все наше многомиллионное общество и прежде всего молодежь.

Мы делаем в среднем 130—140 полнометражных художественных картин в год. Это немалая цифра. Но разумеется, не цифрой этой измеряется амбиция советского кинематографа. Есть кинематографии куда более производительные в отношении количества, о которых при этом вообще ничего не слышно на рынке реальных кинематографических ценностей. Как и всякое искусство, кино оценивается по своим вершинам.

Советская кинематография — это пятнадцать национальных кинематографий социалистических республик. Общность их идейно-эстетических принципов и социальных устремлений определяет и общность проблем режиссуры.

Но есть все же некоторые вопросы развития нашего кино в его многонациональности, которые требуют специального рассмотрения.

Каждый режиссер, работающий в той или иной республике, выступает на экране как советский кинематографист, утверждающий принципы социалистического реализма. И одновременно каждый представляет и выражает черты своего народа, своей национальной культуры. Он обогащает советское киноискусство как творческая индивидуальность и как выразитель развивающейся национальной культурной традиции.

Я подчеркиваю — развивающейся. Подвижность национальных традиций и форм, их связанность с современными процессами сближения, взаимообогащения социалистических наций — это та реальность, с которой чуткий к жизни художник сталкивается каждодневно, замышляя новые темы и образы, соотнося их с действительностью, изыскивая наиболее точные, истинно современные пути и способы их экранного воплощения.

Как только ощущение движения и культуры изменяет художнику, национальная специфика искусства почти неизбежно превращается в мертвую орнаментику, в этнографическое копирование застывших обычаев и нравов, в живописание «исконных» и «вечных» начал народного быта, которые давно уже утратили свою застывшую исконность, видоизменяясь по мере социалистического развития нации, ее новой культуры, нового быта.

Да и в тех случаях, когда кинематограф обращается к временам прошедшим, он, оставаясь верным своему творческому методу, не может, не должен оставаться архивариусом. Он обязан быть диалектиком и аналитиком, имея в виду, что идейные и социальные высоты современности позволяют нам рассматривать национальные традиции в духе реалистических дифференциаций, отделяя прогрессивное от реакционного, движущееся от окаменевшего, четко различая, где крылья, а где оковы.

Эти общие соображения имеют прямое отношение к практике наших режиссеров и работающих с ними сценаристов, актеров, операторов, художников.

Во всесоюзную и мировую кинематографию вошел как классический образ отец солдата Махарашвили в поразительном по силе и тонкости исполнении Серго Закариадзе. Успех Р. Чхеидзе, С. Жгенти и С. Закариадзе в решающей степени связан с тем, что отчетливо увидена и пластически выражена крупная личность, крупный народный характер, который самим бытием своим, способом мышления, чувствования и действия выражает движение национальной жизни, ее социалистическое развитие.

Высокую правду народной жизни и вместе с тем и социалистическое развитие национального искусства несут в себе, воплощают всем своим образным строем такие фильмы, как «Небо нашего детства» и «Лютый» Т. Океева, «Выстрел на перевале Караш» и «Белый пароход» по повести Чингиза Айтматова Б. Шамшиева, «Тревожный месяц вересень» Л. Осыки, трилогия о Ковпаке Т. Левчука, «Аты-баты, шли сол-

даты...» Л. Быкова, «Нежность» Э. Ишмухамедова, «Белые, белые аисты» и «Чрезвычайный комиссар» А. Хамраева по сценариям О. Агишева, «Никто не хотел умирать» и «Это сладкое слово — свобода!» В. Жалакявичуса, «Последний месяц осени» В. Дербенева, фильм Б. Кимягарова и Г. Колтунова, экранизация поэмы Фирдоуси «Шах-Наме», и многие другие фильмы, созданные на республиканских киностудиях. Их принципиальное значение для теоретического и творческого развития национальных традиций велико.

Однако еще нередки случаи задержек и замедлений движения искусства как раз в зоне поиска национальных начал фильма.

Я не буду говорить о второстепенных произведениях, которые в поисках национальной специфики остаются лишь на уровне застывших схем национального мышления, национальное сводят к орнаменту или внешней поэтичности, переходящей в провинциальную красивость. Ошибки и неточности в решении проблемы, о которой идет речь, становятся в таких случаях еще одним добавлением к общей слабости фильма. Мне хочется поговорить и подумать о фильмах неординарных, о фильмах, созданных талантливыми режиссерами и отмеченных как нашей критикой, так и на международных киносмотрах и фестивалях. В таких случаях неточности режиссерских решений и связанные с ними неиспользованные возможности искусства бывают особенно огорчительными.

Я уже упоминал фильм «Нежность» Э. Ишмухамедова. Этот фильм, особенно первая его новелла, порадовал многих из нас истинно кинематографическим открытием поэзии юности, поэзии национальной жизни. Много интересного было и в фильме «Влюбленные». Но в нем, по крайней мере в некоторых его сценах, наметились уже идиллические тона. Этого не заметил сам режиссер, не заметила критика, не обратившая внимания на то, что такого рода тенденции могут, дай им разрастись, убить самую суть поэзии, превратив ее в сироп. Не скажу, что это уже произошло с Ишмухамедовым. Но его новые работы говорят о том, что какие-то первоначальные позиции он сдал, и ему следует поглубже вглядываться в жизнь, построже отбирать художественные средства, чтобы до конца использовать отпущенные ему силы и возможности.

Может, не в таких отчетливых формах тенденция к идилличности проявляется и в «Саженцах» Р. Чхеидзе, порождая умилительность интонаций, скажем, в сценах встречи грузинских тружеников с американскими туристами. Проявляется она и в «Красном яблоке» Т. Океева, где передача красоты национальной жизни то и дело переходит в орнаментику, не свойственную, вообще-то говоря, Окееву — сильному и тонкому режиссеру, который умеет быть и строгим и точным в создании поэтического образа жизни своего народа.

При решении проблемы воспроизведения национального своеобразия жизни у нас бывают зигзаги и в обратную сторону.

В свое время Абуладзе в своем фильме «Мольба» предпринял интереснейшую попытку найти кинематографический эквивалент поэзии Пшавелы с ее суровой романтикой. И он во многом преуспел. Преуспел в тех случаях, когда больше думал о поэзии Важа Пшавелы, меньше о стилевых моделях Бергмана или Феллини. Элементы стилевой эклектики ослабляют этот очень талантливый фильм. Хотя, как мы знаем, Абуладзе умеет быть и точным и последовательным в поисках киноязыка — вспомним фильмы «Я, бабушка, Илико и Илларион» или «Ожерелье для моей любимой».

На мой взгляд, из-за непоследовательности в понимании национальных традиций и форм искусства многое теряет и А. Хамраев, о фильмах которого уже говорилось. Его недавний фильм «Человек идет за птицами», только что получивший премию на фестивале в Дели, которую по праву делит с режиссером оператор Ю. Клименко, тоже сделан не без оглядки на приемы и традиции инородной эстетики.

Наш кинематограф — кинематограф социалистический во всех своих слагаемых. А это значит — кинематограф ищущий, движущийся, кинематограф понимающий, что он может нормально жить только при условии постоянного самообновления, неустанных творческих поисков. Сказанное в полной мере относится и к

проблеме национальных традиций, национальной самобытности и специфики.

Ведя разговор о режиссуре последних лет и имея в виду равнение на вершины, полезно еще раз оглянуться на 20-е и 30-е годы, когда сперва в немом, а затем и в звуковом кино складывались традиции советской кинематографии. Как правило, критикам и теоретикам буржуазного кинематографа свойственно, обращаясь к исследованиям советского кинематографа, резко делить эти два периода — 20-е и 30-е годы. Между тем при сколько-нибудь непредвзятом и внимательном изучении предмета очевидно, что 30-е годы прямо наследовали опыт 20-х годов, приумножая его всем опытом развивающейся истории нового, социалистического государства, где происходили важнейшие экономические, социальные и культурные преобразования.

Естественно, что кинематограф был вовлечен в эти процессы и нашел там пищу для множества открытий, которые по сей день представляют собой важнейшие закономерности нашего искусства. А. В. Караганов как-то очень точно определил процесс утверждения социалистической культуры и искусства как культуры ума.

Именно тогда-то новые советские режиссеры, необыкновенно молодые по возрасту, в самый короткий срок взяли в кинематографе власть в свои руки. Одновременно с чувством самоутверждения, наряду с полученными правами поновому открывать, объяснять явления окружающего мира они получили всю сумму обязанностей перед партией, перед слагающейся революционной историей.

В то время все передовые режиссеры, без всяких указок сверху, с жадностью обратились к постижению марксистско-ленинской теории, находя там опору для новых открытий и успеха своего молодого искусства. Направление это дало дорогу к пониманию и раскрытию важнейших социально-исторических процессов, к ленинской теме, разработанной М. Роммом и С. Юткевичем в последовательно развивающейся Лениниане от «Ленина в Октябре» до «Ленина в Польше». Назову также работы Г. Козинцева и Л. Трауберга в 30-е годы или последние работы Козинцева, посвященные Сервантесу и Шекспиру, также, как и всю его теоретическую концепцию, обозначенную им понятием «глубокий экран». Вся перспектива этих работ и биографий закладывалась в 20—30-е годы.

Именно тогда на «Ленфильме», в этой наиболее преуспевающей в то время студии, сложился талантливый, теоретически зрелый творческий коллектив во главе с художественным руководителем А. Пиотровским. Именно он и сформулировал тогда принцип емкой диалектической формы, который, может быть, и не был универсальным ключом для определения всего своеобразия нового революционного кинематографа, но не в малой мере ему обязаны своим и ныне не меркнущим успехом такие произведения, как «Чапаев», трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», «Великий гражданин». Все эти фильмы создавались и затем рассматривались критикой под углом зрения именно названного теоретического критерия.

Разумеется, в художественной продукции тех лет были не одни вершины. Но средний уровень, общая тенденция развития тоже, как вы все понимаете, имеют немалое значение.

Недавно прошедший смотр и обсуждение работ молодых показали, что в последние годы приток свежих сил, в частности, в режиссуру, в нашем кинематографе не так уж беден. И все же соотношение успехов и продукции среднего и ниже среднего уровня, разумеется, не может нас пока удовлетворить.

Отвечая на вопросы при встречах со зрителями, мы часто и справедливо ссылаемся на то, что действуем в специфически сложной обстановке постоянного поиска, диктуемого всей новизной и своеобразием общественных отношений в нашей социалистической системе. И это действительно так. Но в своей среде мы должны сказать, что наряду с поиском немалую силу взяла у нас тенденция стереотипа в любом жанре и тематическом разделе нашего кинематографа. Обращаясь к опыту студии имени Горького последних двух лет, мы найдем множество картин в традициях школьной повести. Исключение составляют работы Р. Викторова «Москва — Кассиопея» и «Отро-

ки во Вселенной» по сценариям А. Зака и И. Кузнецова и последняя картина П. Любимова по сценарию А. Миндадзе «Весенний призыв». Сам этот тематический разряд, я имею в виду школьную повесть, разумеется, нужен и полезен, если только он не воплощается в серию штампованных изделий, где одну картину все труднее отличить от другой. Сейчас такая опасность становится более чем реальной. Об этом всем нам надлежит задуматься.

В этом ряду «школьных фильмов» можно выделить вещи несомненно удавшиеся, прежде всего «Чужие письма» И. Авербаха по сценарию Н. Рязанцевой, работы Д. Асановой по сценариям Ю. Клепикова и Г. Полонского, фильм «Сто дней после детства» С. Соловьева по сценарию А. Александрова. К удачам можно отнести также и фильм «Розыгрыш» В. Меньшова по сценарию С. Лунгина и «Дневник директора школы» Б. Фрумина по сценарию А. Гребнева. Но самое удивительное, что среди всех названных мною картин нет ни одной картины студии имени Горького, хотя почти все сценарии этих лент побывали в нашем сценарном отделе. Отметив эти работы как очевидный успех школьной повести, можно задуматься и о том, что все они намечают одну общую тенденцию, которую можно было бы обозначить как попытку решать все сложные проблемы века на уровне школьной парты. Причем, отдавая дань правам молодых, точнее, подростков, на проявление характера как предпосылку личности, мы склонны порой возводить инфантилизм в степень безусловной добродетели. Между тем опасность инфантилизма, и прежде всего гражданского инфантилизма, становится заметным признаком нового поколения, которому уже успели присвоить звание акселератов. Акселерация, разумеется, не может быть расшифрована как порок. Важен вопрос: в какую сторону развивается акселерация? Имея опыт многолетней педагогической практики, я могу следить за поколением и на уровне выпускников школы, а затем и студентов вуза и составить представление о состоянии умов современной молодежи. И при том, что с каждым годом мы встречаемся со все более информированным племенем, я не возьмусь утверждать, что большинство абитуриентов сколько-то серьезно подготовлено в области общественно-политических наук, этических и эстетических представлений. Налицо несколько стереотипов в подходе к окружающему миру с очевидным креном к прагматическим интересам, даже в отношении к самому учебному процессу. Они желали бы получить некую сумму механических сведений о том, как делается фильм, и склонны по-школярски недооценивать общественные дисциплины, философию, не видя в них непосредственной пользы для умения видеть и понимать жизнь, а затем и снимать свои фильмы.

Таким образом, речь должна идти, по-видимому, об акселерации иного рода. Я имею в виду созревание нравственных критериев, гражданского самосознания, чувства долга, которые неизбежно приходят к человеку часто в результате более или менее суровых стычек с жизнью и поздних драматических переоценок.

В работах, о которых сейчас идет речь, конфликты все же носят сугубо личный характер, заранее определяя возрастные дистанции и расстановку сил как в школе, так и в семье. При всей пространственной ограниченности кинематографического сценария мне, например, все же не хватает в фильме Д. Асановой «Ключ без права передачи» хотя бы намека на причинность конфликтных отношений, сложившихся в семье героини фильма. Ей, по воле авторов, полагается неизбежный возрастной конфликт, возникающий априори и не требующий разъяснений, так как поколения-де волею истории обречены на размолвки и конфликты.

При всей симпатии к фильму Асановой и ее перспективному дарованию я не могу не сказать, что мне мешает эта чисто кинематографическая априорность мотивировок. На этом примере хотелось бы договориться о том, что понятие «емкость» отнюдь не обязательно совпадает с телеграфной краткостью, в особенности в экспозиции характеров. В результате в фильме все поступки подростков заранее обречены на амнистию, включая сюда эпизод с магнитофоном, когда разбитной парень позволяет себе залезть в портфель директора шко-

лы, имея в виду совершить рыцарский поступок. Зрителю предоставляется право сделать выводы, и он встает в тупик; что это, экспроприация экспроприируемого, что ли? Право же, это не самая вразумительная постановка вопроса, тем более что речь идет об очень приблизительном нарушении свободы совести в масштабах семейных отношений.

Значительно серьезнее и глубже тот же вопрос поднимается в фильме И. Авербаха «Чужие письма», где тоже налицо случай своеобразно выраженной акселерации. Но там драматическое начало вырастает из самобытного, сложного характера героини отнюдь неоднозначно и представляет достаточно выразительный пример для рассуждения о диалектической емкости.

Сличая двух героинь, я с огорчением вижу: у режиссера Динары Асановой склонность довериться не цельному характеру, а знаку, иероглифу, за которым мы должны читать проблему отношений поколений. Вот об этом речь.

В этом смысле наиболее интересным образом фильма представляется мне директор школы в исполнении актера А. Петренко. В нем как раз читается вся биография героя, и это убедительно подтверждает важность такого аспекта современной работы актера, как постижение характера не по его функциональному значению, а по самой его природе.

Я посетовал на то, что в сегодняшних производственных планах студий, а следовательно, и в репертуаре нашего кинематографа школьная повесть становится нередко главенствующей. Однако ничто в этом мире не возникает без причины, и у всех у нас несомненно есть немало поводов к тому, чтобы задуматься о воспитательном процессе в семье и школе.

Во всех этих картинах, наряду с детским анархизмом, предметом исследования становится все тот же примитивный прагматизм на грани стяжательства. С этим явлением нас вплотную сталкивают авторы фильма «Розыгрыш». По справедливости и эту картину можно занести в актив молодого кинематографа, тем более что там есть превосходно удавшийся образ учительницы, человека современного, узнаваемого наилучшим образом, то есть не по признаку сходства с киноштампами подобного человеческого типа, а с реальными людьми, терпеливо, любовно, изо дня в день строящими советскую школу.

Любопытно, что не избежал разговора об этом явлении и Г. Панфилов в своей последней работе «Прошу слова». Работа эта представляется для нас всех особенно интересной уже потому, что сделана она таким одаренным кинематографистом, как Панфилов, и что главную роль в этом фильме исполняет замечательная актриса И. Чурикова, обладающая той редкой своеобычностью, которая заставляет зрителя идти на актерское имя.

И в самом деле, в картине этой, к которой, по масштабам дарования его создателей, мы можем предъявить определенный критический счет, налицо та степень емкости замысла и воплощения, которая помогает простить иные неудавшиеся сцены. К таким сценам в первую очередь я бы отнес эпизод награждения орденом ветерана. Можно согласиться и со справедливой критикой сцены с домом, «давшим трещину».

По предыдущим работам очевидно, что Г. Панфилову свойственно с интересом вглядываться во всю многосложную природу общества, к которому он принадлежит. Эта его обостренная заинтересованность реальными связями жизни сторицей вознаграждается в лучших сценах его картины. Но в этом деле, в высшей степени тонком и ответственном, трудно обойтись без осечек, и такие осечки есть, как мы видим, и в картине «Прошу слова».

И все же осечки эти покрываются силою и первостепенной важностью главной мысли, выраженной в образе самой героини — председателя исполкома Уваровой. Она не вписывается в конформистскую ограниченность, которой мы, писатели, художники, так склонны награждать людей, состоящих на государственной службе, что давно уже стало, в конце концов, тоже стертым клише.

Полемически придавая своей героине черты нравственной идеальности, как бы возрождающие образы большевиков первых лет револю-

ции, Панфилов здесь смотрит не назад, а вперед, имея в виду за партийным лозунгом увидеть реального человека, строящего коммунизм.

Это тем более сложное и, если угодно, подвижническое дело, что мы давно уже, каждый на свой лад истолковав обращение нашего искусства к так называемому живому человеку, нагрузили его таким количеством нравственных атавизмов, что не всегда удается под этим житейским хламом докопаться до того нового, живого, что обязан нести советский человек — наследник победившей социальной революции.

И Панфилов в этом фильме, порой с сознательным азартом, делает сцены в откровенно декларативном ракурсе. Такова сцена передачи дел уходящим председателем исполкома вновь назначенному, сцена у телевизора, разговор с драматургом. Найдутся зрители, которые отвергнут фильм, включая и эти сцены, как раз по признаку «нежизненности» центрального образа

Так вот, на мой взгляд, историческая перспектива центрального образа фильма, так же, как и предыстория характера и судьбы председателя исполкома Уваровой, представляет собой не пародию, как готовы истолковать этот образ иные зрители, и не досужий вымысел автора, а образ реально существующего человека, показанного в динамике духовного развития очень своеобразного характера.

За два месяца, предшествующие нашему пленуму, мне привелось основательно познакомиться со многими картинами последних двух лет. Я не предвидел, разумеется, необходимость, да и возможность сколько-то подробно коснуться хотя бы половины из них, и пусть мне простят это товарищи, так как всем своя работа дорога и каждая из них сопричастна к общему понятию — советский кинематограф.

Но наиболее значительные работы нельзя обойти молчанием, говоря о проблемах современной советской режиссуры. Я успел посмотреть три фильма, посвященные минувшей войне Это фильм С. Бондарчука «Они сражались за Родину», «Двадцать дней без войны» режиссера А. Германа, «Восхождение» Л. Шепитько. Каждая из этих работ по-своему представляет явление значительное, говорящее о том, что советский кинематограф в области режиссуры располагает силами, достаточными для решения любой художественной задачи. Ранее это нашло свое подтверждение в эпопее Ю. Озерова «Освобождение».

В постановке С. Бондарчука, сделанной по фрагментам недописанного романа Михаила Шолохова, выступают задачи большой сложности на основе столь ограниченного текста. И в этом смысле первая половина картины сильнее второй, так как она опирается на замечательную сцену романа, когда Лопахин отправляется на хутор варить раков. Сцена эта осмыслена, поставлена и сыграна в наилучших традициях шолоховской прозы, главной чертой которой для читателя и зрителя всегда останется бескомпромиссная прямота рассказа, где трагическое, смешное и вновь трагическое нога в ногу шагают с жизнью.

Поразительно в этой сцене играет Ангелина Степанова и достойным ее партнером выступает Василий Шукшин, ему же удается затем достигнуть наивысшей выразительности в сцене расстрела немецкого самолета, где дух возмездия, столь важный в военном фильме, не приходит сам по себе, а выстрадан всей фронтовой жизнью героев фильма и раскрыт режиссурой в необыкновенной трехмерности всей сцены боя. Редко еще удавалось в такой степени предметно, ощутимо выразить тяжкий труд и подвиг солдата в минувшей войне, выразить его через человеческие отношения, через характеры, при всей общности боевой судьбы.

На той же дороге неподкупной правды стоит и новая работа Л. Шепитько «Восхождение». По-моему, эта картина, отмеченная отличным мастерством режиссера, достигает наибольшей зрелости и силы в самом образе Сотникова. Наряду с отлично сыгранной ролью Рыбака артистом Владимиром Гостюхиным, Сотников в исполнении актера Бориса Плотникова исчерпывающе выражает, на мой взгляд, сущность повести В. Быкова и режиссерское решение в ее кинематографической адаптации. Тут опять должен идти разговор о емкости, способности образа вместить всю обширность идеи, ни на минуту не став схемой.

При встречах с кинематографистами разных стран, и не только с кинематографистами, выносишь одно впечатление: они как бы хотят видеть в наших фильмах какие-то черты, сближающие советский кинематограф с традициями кинематографа буржуазного, с его сенсационностью и вседозволенностью. Они как бы даже провоцируют нас на смену вех. Но когда кто-либо по простоте душевной отзовется на эту провокацию тем или иным художественным поступком на основе идейной уступки, как они, усмехнувшись, отходят в сторону не без презрительной скуки. Это наблюдение, разумеется, нас ни к чему не обязывает, но кое-чему учит. Нельзя не порадоваться тому обстоятельству, что названные мною революционно-патриотические картины ни на йоту не уступают своего идейно-эстетического первородства и приходят каждый к своему успеху своим верным и честным путем.

В этом смысле нельзя не остановиться и на третьей работе — фильме А. Германа, поставленном по повести К. Симонова «Двадцать дней без войны». На мой взгляд, в этом фильме повесть К. Симонова получила наилучшее истолкование, и произошло это не только по причине очевидной природной одаренности молодого режиссера, но и способности его в высшей степени глубоко понять и освоить важнейший принцип советской кинематографической школы, которая всегда строилась и развивалась на основе веры в человека.

Тут надо отметить еще одно немаловажное обстоятельство. На главную роль А. Герман пригласил артиста Юрия Никулина и тем обескуражил иных зрителей, которые при всей любви к Никулину никак не могли согласиться с вовлечением его в любовную ситуацию, на которой в конечном счете строится сюжет повести и фильма. Следя за тем, с какой свободой А. Герман управляется с арсеналом современных кинематографических средств, так сказать, с техникой режиссуры, было бы по меньшей мере наивно представлять положение так, что он избрал исполнителя главной роли по ошибке или недоразумению. Разумеется, он сделал это совершенно сознательно, именно вследствие того, что герою его фильма предстояло влюбиться и уступить любви, казалось бы, в самых неподходящих ни по времени, ни по месту обстоятельствах. В том-то и все дело, что весь облик Никулина, вся логика его натуры, мыслей, поступков менее всего направлена в сторону какого-либо случайного любовного приключения. Перед нами усталый человек совершенно заурядной внешности, человек, дело которого — война. Именно по этой причине сцены короткой любви Лопатина поставлены режиссером и сыграны актером с безупречной точностью, ни на секунду не шокируют зрительный зал, а, напротив, вызывают глубокое сочувствие краткостью и горестностью этой военной любви.

На мой взгляд, повторяю, это большая удача троих, а точнее, четверых художников — К. Симонова, А. Германа, Ю. Никулина и Л. Гурченко — в создании этих коротких любовных сцен, вкрапленных в поразительно продуманную, высмотренную (хотя откуда мог Герман высмотреть, он мог только вообразить) жизнь эвакуированных людей, живущих в нечеловеческой тесноте и скудности в одном из восточных городов, что требовало особо точной предметности во избежание общих мест и опасных упрощений. Но Герман сделал это, так же как и достиг той трогательной застенчивости, с которой показал сцены любви. Со всей полемической силой режиссер отбрасывает здесь удалой опыт нашего кинематографа, где без постельных сцен уже и фильм не фильм. Так вот, тут обошлись без этого, отчего и получился не адюльтер, а любовь взрослых людей, живущих на краю смерти и вследствие этого очень способных чувствовать и понимать жизнь. Вот тут налицо емкость, о которой каждый из нас мечтает как о счастливом озарении. А как не похвалить у А. Германа сцену в цехе оборонного завода! Эту поразительную народную сцену нельзя оскорбить понятием «массовка» даже тогда, когда цех открывается на миг во всем своем огромном пространстве с плотно стоящей толпой людей, почти сплошь женщин и подростков. Именно краткость куска создает двойную силу впечатления. Вот это и есть режиссура!

Совершенно отдельного разбора требует в

фильме «Двадцать дней без войны» небольшой эпизод — вагонная встреча летчика и журналиста и внезапная поразительная исповедь летчика. В этой сцене актер Алексей Петренко, на мой взгляд, достигает принципиально нового для искусства актера раскрытия состояния и поведения человека в обстоятельствах глубокого душевного потрясения, действуя на основе той обостренной отзывчивости и наблюдательности, которая и составляет сущность актерского дарования. Оно предъявлено в такой мере и умножено на такую свободу техники, что дает зрителю возможность восприятия мыслей, чувств, всей натуры человека в самой тайной ее глубине. Что же можно ждать еще от искусства актера? И вот я вижу того же Петренко в любопытной, но очень пестрой картине А. Митты, где он играет роль Петра, а точнее, Николая Симонова в этой роли — и ничего вразумительного не получается.

Таким образом очевидно, что успех актера в фильме «Двадцать дней без войны» делит и режиссер Алексей Герман. Тут, помимо таланта, действует еще закон тайны, подлежащей раскрытию. Потребность постижения свойственна искусству, так же, как и науке — и тут и там постижение подразумевает тайну, неведомую, подлежащую раскрытию, познанию. Этого первейшего закона творчества ни на минуту нельзя исключать из внимания. Но как еще часто мы уступаем в этом обязательном условии, когда наспех отбрасываются все сложности, все своеобразие человеческих отношений, любых явлений или характеров во имя округлости сюжета и прямой дидактической назидательности! Именно при таком упрощенном подходе жизнь, со всеми ее реальными конфликтами и противоречиями, и превращается в систему давно сложившихся стереотипов. Это особенно болезненно сказалось в современной трактовке значения и образа любви, которая в буржуазном искусстве давно уже низведена до физиологического акта, что стало тоже обязательным стереотипом любовной сюжетики. Здесь, в силу присущей нашему обществу этической строгости, попытки наши уступить на этом пути всемирному шаблону, по моим наблюдениям, чаще всего выглядят незадачливо, а то и курьезно. Свидетельство этому — фильм очень интересного режиссера Андрея Смирнова «Осень». Разумеется, рассуждение это, как и пример, не снимает самой проблемы.

На самом же деле в кинематографе нашем необыкновенно робко раскрываются сложнейшие процессы формирования и выражения чувства, самого естественного для человека, чувства, толкающего его равно и на подвиг, и на преступление и занимающего в его жизни, особенно в молодые годы, главенствующую половину мыслей и переживаний. Свидетельством тому вся мировая библиотека. И в этом смысле нельзя недооценивать картину режиссера-дебютанта Вадима Абдрашитова, где именно эта сторона жизни—история молодой любви — рассмотрена с той мерой уважения, какой заслуживает любовь в системе наших человеческих отношений. То же можно сказать и по поводу фильма Ильи Авербаха «Чужие письма», применительно к поразительно написанной, поставленной и сыгранной роли Зины Бегунковой. Здесь образная емкость ни разу не изменяет истине характера и, поднимаясь на высокий уровень искусства, сохраняет точность документа.

К слову сказать, надо как-то условиться и об этом понятии. В последнее время все чаще и чаще мы употребляем понятие «документальность» как один из важных признаков стиля, свойственного современной режиссуре. В то же время не хотелось, чтобы это очень емкое понятие было бы истолковано на уровне милицейского протокола, что становится руководящим признаком иных современных фильмов, особенно в многосерийных телевизионных передачах, где часто искусством и не пахнет.

Когда я говорю о документальности в работе Авербаха с молодой актрисой, собственно девочкой еще, Светланой Смирновой, то тут черта документальности в режиссуре и игре актрисы представляет, на мой взгляд, точное и совершенное выражение. Документальность в этом случае заложена в самом тексте роли, а затем в изысканной тщательности, с какой выбрана исполнительница и срежиссирована вся роль: в очень уже традиционном материале школьной повести со всем множеством сложив-

шихся клише, со всеми трудностями возрастных характеристик, где школьники 9-го класса еще не взрослые, но уже и не дети, а подростки, застигнутые сразу всем множеством жизненных противоречий и прежде всего собственных физиологических превращений. Мимо этой стороны вопроса мы чаще всего проходим, стыдливо опустив глаза. Между тем именно в этот момент и в этой связи складывается характер, умение одолеть все множество искушений, устоять перед соблазнами за счет осознанного самоограничения, выстраивается семейное и общественное долженствование.

В этом смысле все поведение Зины Бегунковой исследовано и выражено с документальной точностью, а именно вследствие этого — с отличной силой художественной выразительности и безупречной искренности. В роли нет ни одного общего места, она в этом смысле представляет собой образец художественной конкретики при сохранении надлежащей глубины всего замысла и всего своего образного значения.

Догадываюсь, что многие сейчас склонны посчитать эту мою оценку преувеличенной. Быть может, оно на самом деле в чем-то и так. Но это свое преувеличение делаю совершенно сознательно, с тем чтобы сосредоточить внимание на важнейшем моменте в современной режиссуре.

В этом смысле примером наибольшего успеха остается для меня последняя работа Никиты Михалкова «Механическое пианино», где ему, помимо решения множества разнообразных и сложных эстетических задач, предстояло собрать и художественно организовать множество исполнителей. Почти без единого исключения ему это отлично удалось, так же, как и удалось обнаружить способность проникать в суть жизненных явлений совсем иного общества, находя ту меру иронического созвучия, без которого невозможно ни понять, ни показать Чехова. Ему это удалось и потому, что его помощники и соратники-актеры, и прежде всего А. Калягин, сумели разделить с ним всю сложность режиссуры этого фильма, в котором блистательно также мастерство оператора П. Лебешева.

Подводя итоги впечатлений от просмотренных картин, вижу, что истекший год показал, насколько полны сил также и режиссеры среднего поколения, способные одолеть такие художественные задачи и такие постановочные объемы, какие предусматривают, например, постановки фильмов «Легенда о Тиле» и «Бегство мистера Мак-Кинли». Обе эти работы, поставленные на «Мосфильме», показали мощь кинематографических средств, какими располагает современная советская кинематография, что тоже немаловажно. Другое дело, что средства эти наиболее полно сосредоточены пока только на одной студии «Мосфильм», другим предстоит еще догонять и догонять. Но появление названных картин дает повод и другим творческим коллективам ставить задачи подобных масштабов.

Настала пора у нас в стране считаться с растущим авторитетом телевидения и в интересах сохранения престижа кинематографа и выполнения государственного финансового плана поддерживать масштабные замыслы наших кинематографистов и оснащать их надлежащими техническими ресурсами. Но это к слову.

А вот по существу названных фильмов. Разумеется, это очень разные картины. Я сопоставляю их только по признаку общности поколения, к которому принадлежат их создатели, а также еще и потому, что эти картины мне представляются в высшей степени значительным явлением нашего кинематографа за пределами современности и нашей национальной тематики. По собственному опыту я знаю, как непросто воссоздать сколько-то отдаленную эпоху, да еще чужой страны, и тем не менее это сделано, и сделано с изрядным блеском.

В картине «Бегство мистера Мак-Кинли» М. Швейцера по сценарию Л. Леонова речь идет о современной Америке, чем сразу же определяется степень актуальности и значительности самого материала. По жанру это политический памфлет, открывающий мир перепуганного самим собою солипсиста с его стремлением временно уйти из этого мира до решения всех проклятых проблем века, как бы удрать от самого себя, от собственной политики, от собственной натуры, изуродованной ком-

фортом, доведенным до абсурда. Как видите, фильм, требующий большой профессиональной культуры и образованного ума. Можно было пойти дорогой политического шаржа, плаката с модным сейчас привлечением мультипликации. Швейцер избрал другой путь и достиг, на мой взгляд, в некоторых сценах замечательного успеха. Я давно смотрел эту картину и после видел десятки или даже сотни других, но до сих пор у меня в памяти удивительная сцена на крыше небоскреба, где по причуде великого босса, которого с удивительным изяществом играет Б. Бабочкин, разведено некое натуральное хозяйство и куры несут яйца специально для того, чтобы еще совсем теплые они были выпиты, в интересах сохранения жизни, хозяином сальватория. Яйцо выскальзывает из его рук и летит куда-то в черную пропасть. Этот образ, оснащенный очень тонким, продуманным звуковым сопровождением, бьет прямо в цель и, оставаясь символом, передает опасность грядущей катастрофы, от которой не спрятаться ни на крыше небоскреба, ни в сальватории. Разумеется, эта сцена не исчерпывает всех достоинств режиссуры этого фильма. Достаточно, скажем, вспомнить поразительные сцены со старой сластолюбивой пройдохой в удивительном исполнении Ангелины Степановой.

Тут надо отдать долг артисту. Почему так хороши в этой картине, как, впрочем, и в других работах, Степанова и Бабочкин? Да по той простой причине, что они всегда принадлежали к разряду художников, одаренных помимо чисто актерского таланта живым и тонким умом. Для них отработка каждого образа, а таких в их биографии было множество, строилась не на показании внешних признаков характера, а на исследовании, постепенно вводившем их в способ мышления, которое, в свою очередь, затем выстраивало все внешние признаки поведения их героев. Так было у Бабочкина с Чапаевым, почему он и оказался бессмертен. Так было и у Степановой с ее лучшими театральными и киноролями, от королевы Елизаветы до шолоховской Старухи.

Для меня эта черта в творчестве замечательных актеров еще раз подтверждает мое глубокое убеждение, что мышление формирует всю пластику поведения актера в образе, а уж никак не наоборот.

Размах, с каким А. Алов и В. Наумов поставили «Легенду о Тиле», заставляет нас прежде всего поздравить их с одолением поистине гигантской работы, если учесть еще, что фильм этот поставлен в нескольких вариантах. Но, разумеется, помимо этой стороны дела, там есть и иные достоинства, имеющие прямое отношение к проблемам современной режиссуры. На мой взгляд, эти в высшей степени искушенные в искусстве мастера просчитались только в одном: в первой половине своей экранизации они как бы не поверили в способность кинематографа перевести в зрительные образы все безыскусное простодушие, с каким Шарль де Костер написал свою бессмертную книгу. И поэтому в первой половине фильма мне мешала чрезмерная парадность живописной среды, имеющей как бы прямую ссылку на полотна Брейгеля, что и правильно, разумеется, но ведь именно Брейгель диктовал причудливо простодушную фактуру действия да и всей среды, в которой оно развивается. Но во второй части, где все характеры уже заявлены и действие обрело свой ритм, все стало так, как надо. Фильм пошел своей дорогой вместе с Тилем, Неле и Ламме Гудзаком в необыкновенно точном воплощении Евгения Леонова по ожившим пейзажам Фландрии с ведьмачеством и чертовщиной, с гаданиями, прозрениями, с битвами и гулянками, с высоко поднятым знаменем гезов и неизбывной любовью героев книги к родине и друг другу.

На этом фильме можно проверить еще одно очень важное условие, с которым, на мой взгляд, нужно браться за экранизацию классики: надо делать так, как написано, не пытаясь социологизировать, поправляя классиков, или высвобождать их от предрассудков и заблуждений. Как раз к лучшим сценам, несомненно, относятся сцены прозрений Неле, где все молодцы: и режиссеры, и оператор, сумевший создать светом на волосах Неле удивительный эффект словно пламенеющего шепота, и сама Неле — Наталья Белохвостикова.

В последние годы, когда телевидение все более решительно отвлекает зрителя кинематогра-

фа в свою пользу, особенно остро встает вопрос об успехе каждого нового фильма у зрителя. Как правило, оценки каждого нового фильма в этом смысле у проката и профессиональной критики бывают различны. И тут критике свойственно бывает отговориться расхожей фразой, что успех у зрителя — это еще не успех искусства. Это и так и не так.

Зритель ищет в любом искусстве и уж наверняка прежде всего в кино живого действия. Зритель никогда не был и не будет единым в поисках и оценках, тут неизбежно сказываются и возраст, и образование, и степень эстетической зрелости. Но когда фильм смотрят так, как смотрели «Семнадцать мгновений весны» Т. Лиозновой или «А зори здесь тихие...» С. Ростоцкого, то не стоит отговариваться общей фразой. Такой успех требует внимания критики и серьезного отзвука в теории современного кино.

Легче всего проследить своеобразие отношений между зрителями и фильмом в современном кинематографе на неожиданном успехе фильма «Премия», поставленного режиссером Сергеем Микаэляном по сценарию Александра Гельмана. Сам этот фильм как определенное социально-историческое явление, независимо от его художественных достоинств, выделяется уже тем, что представляет собой целое направление в нашем театре и кинематографе, набравшее за последние годы изрядную силу и получившее у зрителя очевидное признание — направление, которое можно было бы обозначить как практически-критическое в нашем современном искусстве. Понятие это не ново, но сейчас применительно к кинематографу приобретает достаточно емкое значение. Определение это сохраняет свою силу, приобретая иной характер и в наиболее значительных комедиях. Это относится к таким работам, как уже давнишний фильм «Берегись автомобиля» Эльдара Рязанова или последний фильм Георгия Данелия «Афоня».

Это очень разные картины: в какой-то степени их роднит по первому взгляду разве только что жанр. Но и самый жанр в руках таких одаренных режиссеров, как Э Рязанов и Г. Данелия, толкуется по-разному. Роднит же эти работы их художественный предмет. И в той и другой картине центром внимания режиссера остается личность как совокупность общественных отношений.

Обе картины имели очень широкое признание у зрителя, и прежде всего потому, что в них раскрывались такие особенности современного бытия, к которым у зрителя сложилось уже достаточно всеобщее отношение.

Отношение это я бы охарактеризовал как гнев или даже ярость на уровне смеха или скорее наоборот — смех на уровне гнева и ярости. Любопытно, что на последнем симпозиуме в Токио, где был показан фильм Георгия Данелия «Афоня», наши японские коллеги никак не могли понять, как нравственно и эмоционально отозваться на такое человеческое явление, как Афоня. Они спрашивали: как вы можете относиться к нему с такой терпимостью? Этот же вопрос может задать себе и каждый советский зритель этого фильма — почему, действительно, мы способны относиться к этому типу с такой терпимостью? И тем не менее такое отношение уже сложилось в силу целого ряда реально существующих причин. И смеясь над Афоней, зритель смеется как бы и над собой, так как он понимает всю логику связей и причинностей для появления подобного типа в нашем обществе. Японцы говорили по поводу этого фильма об одиночестве. И это было верно. Пожалуй, даже поразительно верно. Тут сказалась их способность понимать художественную суть явлений так же, как и способность режиссера строить вещь по закону искусства, а не по закону школьной дидактики. На самом деле, Афоня, который существует в этом мире в свои достаточно зрелые годы по принципу младенческого эгоизма, выражает очень широкое явление в различных слоях нашего общества, потому что вокруг каждого подобного характера создается среда молчаливой терпимости. Афоня всей логикой своего существования противостоит природе коллективистического общества. У него не может быть друзей, а только собутыльники. Он не способен понять бескорыстного чувства, инстинктивно угадывая в нем опасность для своего отчужденного эгоистического существования. Это приводит к

тому одиночеству, от которого впору взвыть по-волчьи, к чему в общем-то и приходит герой фильма и от чего его добродушно спасают режиссер и сценарист, протягивая ему руку помощи в лице маленькой медицинской сестры, безрасчетно полюбившей этого нелепого человека.

Таким образом, как видно, жанр не мешает комедии быть умной, что во все времена отличало настоящую комедию, но что иной раз мы склонны забыть, прощая очередную комедийную глупость как обязательный признак жанра.

На этом принципе строит свои комедии Леонид Гайдай и в некоторых из них достигает безусловной удачи. И все же смеются на его комедиях более там, где сквозь буффонаду просвечивает мысль, ирония, веселая злость или усмешливое сочувствие.

Удивительного успеха на этом комедийном принципе достигает Нателла Мчелидзе вместе с актером Абашидзе в щедро и справедливо премированном фильме «Первая ласточка». Что же касается последней работы Сергея Никоненко «Трын-трава», то там присутствуют признаки и первого и второго комедийного направления. И все же более всего фильм выигрывает там, где актеры и он сам (режиссер в главной роли) доверяются не столько жанру, сколько сути характера.

Само понятие жанра под влиянием множества различных факторов в последние годы модифицируется, меняется на глазах, образуя новые жанры, как бы исповеднического, а точнее, интроспективного направления искусства, по фразеологии Шекспира, словно «повернутого зрачками в душу». Направление это наиболее точно выражено в фильме Феллини «8 ½» и нашло множество последователей в мировом кинематографе, в том числе и в нашем. Наиболее своеобразно и сильно в этом направлении выступил Андрей Тарковский в последнем своем фильме «Зеркало». Мне уже приходилось однажды говорить об этой работе. В ней наряду с мучительной трудностью языка, может быть, местами чрезмерной, есть сцены, открывающие весь размер дарования этого режиссера.

Понять самого себя — задача, которая никогда не покидает сколько-то серьезного художника. И надо быть очень невнимательным читателем, чтобы не заметить интроспективного начала в сочинениях Л. Толстого, начиная с «Детства» и «Отрочества» и кончая «Семейным счастьем» или «Крейцеровой сонатой». В определенном значении черта эта присуща произведениям всех крупнейших художников в более или менее спрятанной, камуфлированной форме. В этом смысле полезно задуматься о значении понятия самовыражения применительно к творчеству в любом роде искусства. Художник неизбежно все по тому же закону соотношения субъективного и объективного в творчестве отражает свою личность.

Таким образом, речь может идти не о самом процессе, а о том, насколько глубока и содержательна сама натура художника, его нравственный опыт, широта его представлений. Мне кажется, что все это есть у Тарковского. Я слышал, что он начинает новую работу, и, естественно, желаю ему всей душой успеха и у критики и у зрителя.

При всей обширности сегодняшнего сообщения я боюсь, что мне не удастся сказать о тех важных подробностях профессии, кои в каждой новой постановке каждого режиссера, будь он многоопытный мастер или дебютант, всегда являются предметом поиска, сомнений, радостью находки и вновь предметом сомнений. Эта черта профессии необыкновенно привлекательна для каждого из нас, в ней-то и открывается вся гигантская перспектива нашего искусства, которая продолжает набирать силу, образную выразительность, тонкость и точность языка. В этом смысле нельзя пройти мимо такой картины, как фильм Андрея Михалкова-Кончаловского «Романс о влюбленных», который, как известно, вызвал немало толков и споров, часто до удивительного полярных оценок.

Мне уже приходилось говорить, что фильм этот в целом мне представляется явлением прогрессивным. Всякие рассуждения по поводу того, что является кинематографичным, а что нет, всегда представлялись мне весьма сомнительными применительно к развитию кинематографической образности. Ведь с первых своих взлетов кинематограф все более и более стано-

вился не свидетелем, а участником всего процесса строительства современного мира И в этом смысле, рассматривая фильм Михалкова-Кончаловского, нельзя не заметить того же стремления к движению искусства вглубь, которое в высшей степени присуще было основоположникам нашего революционного кинематографа. Сам гекзаметр, к которому авторы фильма прибегли как к способу возвысить, поднять значение характеров и поступков, кажется мне в этом случае необыкновенно привлекательным. Так попытка эта как бы разрывает кольцо образной благопристойности, которым мы склонны очертить права и обязанности нашего реалистического искусства.

И мне представляется, что не это стало предметом раздражения у некоторых критиков фильма, а прямой, неспрятанный пафос утверждения героического начала, неизбежно влияющего на формирование не только общественных процессов, но и самой личности как системы общественных отношений.

В этом смысле можно понять и замысел последнего фильма А. Зархи, где героическое начало заложено в самой судьбе провинциального актера, в судьбе, такой традиционной для русской театральной драматургии, но как бы заново рассмотренной во всей природе и логике нашей современной общественной жизни. И здесь мне хотелось бы особо оговориться в отношении возвышенного в тематике и образности нашего кинематографа.

Ни в чем, на мой взгляд, мы не допускаем столько путаницы, сколько выпало на долю этого понятия. Пока еще чаще всего возвышенное в отражении окружающего мира достигается путем прилагательных в превосходных степенях. Таким образом девальвируется и само слово и стоящие за ним образы и идеи. Эскалация чисто внешнего пафоса тут не знает предела. Этот принцип распространяется на все искусство и прежде всего на музыку. Она становится все более оглушительной год от года, день ото дня, достигая смертельной, убийственной громкости даже в ресторанах, независимо от их размеров и качества пищи. Разговаривать там нельзя, это как бы исключается установленным порядком. Я говорю об этом частном примере, из которого выступает общий процесс огрубления искусства. Мы можем под «горячую руку» обозначить это как признак народности Я убежден, что это величайшее заблуждение. Отражение природы в народном искусстве всегда знало тончайшие, многосложные модуляции, переплетения голосов, и прежде всего в музыке и песне. Ныне это почти повсеместно забыто и сохраняется только в Грузии, где многоголосое пение выражает всю нетленную красоту естественного мироощущения, которое, как я уже говорил, может быть доступно отнюдь не только грузинам, но и множеству наций, населяющих Советский Союз. Этот принцип многоголосого пения как бы пронизывает всю природу грузинского искусства. Вы найдете его и в живописи, и в графике, и, разумеется, в танцах, найдете и в кинематографе.

Грузинский кинематограф по своей одаренности и необыкновенно щедрой практике последних лет заслуживает особого внимания. И говоря о режиссуре в целом, необходимо хоть кратко коснуться некоторых примечательных работ современных грузинских сценаристов, режиссеров, операторов, актеров.

Это картины Отара Иоселиани, это фильмы братьев Шенгелая, Ланы Гогоберидзе, таких многоопытных режиссеров, как Резо Чхеидзе, Тенгиз Абуладзе, в творчестве которых отразились открытия мастеров 20-х и 30-х годов Николая Шенгелая, Михаила Чиаурели, Сико Долидзе. Тогда эти мастера, множа силу грузинского кинематографа от фильма к фильму, сумели каждый по-своему выразить то главное, что так дорого нам всем в грузинской культуре. Это необыкновенно влюбленное отношение к человеку, к природе, к предмету; все в их руках как бы оживает, приобретает значение, смысл, цвет, вкус, материальную предметность, занимающую свое место в жизни осмысленно, радостно и согласованно.

Эти черты, присущие грузинскому искусству, сохранили в живом историческом развитии то главное и прекрасное, что позволяет актрисе Софико Чиаурели понять и воплотить истоки национального характера, прожив жизнь своей героини в картине «Тепло твоих рук» от юно-

сти до старости. Это же уважительное отношение к миру вещей и людских отношений помогает Георгию Шенгелая сделать кинематографическую монографию Нико Пиросманишвили

Перечисление всех отличных работ грузинской кинематографии отняло бы слишком много времени, тем более что есть немалые успехи и в других республиканских кинематографиях, где выросли такие мастера, как Витаутас Жалакявичус, Толомуш Океев, Болотбек Шамшиев, Эмиль Лотяну, Али Хамраев, Эльер Ишмухамедов, и другие. Все это тот актив зрелых режиссеров, на которых строится план советской кинематографии и за плечами которых стоит уже новое поколение, недавно выступившее со своими дебютами на всесоюзном смотре

Непростое положение сложилось в украинской кинематографии Неустанная деятельность старейшины Киевской студии Тимофея Левчука, разумеется, не может исчерпать всех требований, какие вправе предъявить украинские да и всесоюзные зрители.

На фоне многих «усредненных» фильмов особенно выделяются успехи нынешнего «Ленфильма», который почти каждой новой картиной отвоевывает знамена «Ленфильма» 30-х годов.

В своем перечислении о наиболее заметных явлениях в режиссуре последних лет позвольте особое внимание сосредоточить на творчестве Василия Шукшина.

Триединое дарование этого удивительного художника не случайно стало последнее время предметом исследований различного масштаба и глубины. Проза Шукшина, при всех достоинствах двух последних картин его «Печки-лавочки» и «Калина красная», обозначает суть его дарования еще выразительнее, чем его кинематограф. Происходит это потому, что кинематограф абсолютно неотделим от его прозы, прямо ей подчинен и выигрывает более всего там, где литературная природа его образности сохранена наиболее полно. Тонкость интонаций, выписанная Шукшиным для каждого из его героев, иным исполнителям не всегда удается понять до конца и живо воспроизвести. В своих фильмах Шукшин лучше всего играет сам. В этом смысле некоторые находки в «Печках-лавочках» даже более точны, чем в отличном фильме «Калина красная». Вспомним деревенские проводы, или сцену в вагоне, или встречу главного героя с морем. Все эти сцены полны бескорыстной любви к деревенскому труженику, сочувствия к его надеждам, обидам, раскрывают его со всем его природным умом, чувством собственного достоинства на грани строптивой амбиции, а также скрытым изумлением перед различными поворотами неведомого ему мира.

Фильмы Шукшина с необыкновенной убедительностью свидетельствуют о преимуществах авторского кинематографа в том случае, когда кинематограф как бы является прямым продолжением значительного и самобытного литературного дарования. На опыте такого кинематографа снимается множество риторических споров по поводу отношений автора и режиссера в процессе создания фильма. Единственно реальной меркой этих отношений выступает единство сознания, общность представлений в литературном и пластическом их выражении, что, разумеется, бывает совсем нечасто.

Такая мерка напрашивается при разборе фильмов, поставленных по сценариям Евгения Габриловича. Габрилович — писатель, но писатель кинематографический, в своем роде единственный сценарист, которого невозможно обезличить.

Авторское начало в кинематографической версии его литературы всегда живет, если не ломать его по специальному злому умыслу. Это авторское начало по заслугам делят с ним Юлий Райзман и Глеб Панфилов. Каждый по своему, своим дарованием, слившимся в кинематографе с литературным началом Габриловича. И в то же время здесь не ошибешься, когда, называя фильмы, называешь их фильмами Габриловича — Райзмана, Габриловича — Панфилова.

Возвышенное не создается декларациями и шумом прилагательных. Тут та самая конкретика, с помощью которой, как было уже сказано выше, стремится мыслить познающий человек. И в этом смысле, когда у Григория Чухрая в «Балладе о солдате», казалось бы, все повидавшая девчонка в знаменитой сцене в

вагоне, оставшись наедине с солдатом, в изначальном ужасе кричит «мама», тем обнаруживая свою незащищенность и чистоту, зритель понимает все сразу, как и должно быть в искусстве, и отзывается взрывом смеха сквозь набежавшие слезы, и сразу очищается от множества мелких и подлых скверн.

Или когда у Юлия Райзмана в «Твоем современнике» два друга, потерпев поражение, идут по Красной площади и, ослабев душой, неожиданно для самих себя глупо и грубо ссорятся, то зритель понимает их и, сопоставляя ситуацию со своим жизненным опытом, точно воспринимает сцену со всеми вторыми и третьими планами человеческих отношений, а короче говоря, понимает ее диалектику.

Наш зритель еще не отучен от искусства, как это случилось с массовым зрителем буржуазного мира. Он способен понимать и переживать любую сложную по замыслу и психологической ситуации сцену, наслаждаясь точностью мысли, остротой режиссерского глаза и блистательным актерским мастерством. Но когда он не находит поддержки в нашем искусстве и опускается до «Цветка в пыли», разве мы имеем право его в этом обвинить?

В своих цеховых поисках и спорах, в производственной толчее и редакторском охранительном всезнайстве мы не должны, не имеем права забывать его, зрителя. Он наш ученик, и он же наш учитель, он сам народ, к которому мы все принадлежим. И он ждет от нас не снисходительной развлекательности, не вымученной дидактики, не рабских копий с перекопий, а своего голоса и своего незаемного ума. Он ждет той самой тетивы натянутого лука, без которого не образуется искусство режиссера, формирующее мысль в душу народную.

В одной из статей, посвященных проблемам экологии, высказана существенная мысль об этическом начале в отношении человека к животному. Не надо забывать, говорится в этой статье, что вынужденное и этическое отнюдь не синонимы. Этика есть наука о должном, а не о сущем. Этика вовсе не трактат о том, как поступает человек в действительной жизни, а о том, как он должен поступать, чтобы оправдать свое человеческое качество. Забвение этого основного назначения этической науки явилось едва ли не самым важным существенным источником многих ошибок в понимании этических проблем.

Эти очень важные, на мой взгляд, рассуждения полезно распространить на отношение человека к человеку как в жизни, так и в искусстве, которому мы служим. Потребность эта подтверждается и наиболее заметными картинами молодых режиссеров, к которым можно отнести и картину В. Абдрашитова «Слово для защиты», и «Безотцовщину» И. Шамшурина, и необыкновенно зрело и тщательно поставленную А. Кяспером на эстонской студии картину о нравственном долженствовании под названием «Время жить, время любить».

Но наиболее полно, пожалуй, этическое начало выражено в последней картине Николая Губенко «Подранки» и особенно в заключительной, очень сильной и глубокой сцене.

Видимо, это и есть тот главный путь, на котором стоял и будет стоять советский кинематограф — учитель жизни и помощник партии. Красота, вне которой немыслимо искусство, измеряется не только согласованностью линий и форм окружающего мира, но более всего масштабом этического начала, заключенного в понятиях труд, мир, коммунизм.

«Дума о Ковпаке»
«Белый пароход»
«Восхождение»
«Поиски и открытия»

Василь Земляк

Подвиг

«ДУМА О КОВПАКЕ» (кинотрилогия)

Сценарий И. Болгарина, В. Смирнова. Постановка Т. Левчука. Оператор Э. Плучик. Художник В. Агранов. Композиторы В. Губаренко, И. Шамо. Звукооператоры А. Грузов, Ю. Рыков.
Киностудия им. А. П. Довженко, 1976.

В замечательной книге маршала А. М. Василевского «Дело всей жизни» помещена среди многих других любопытная фотография, на которой запечатлена встреча А. М. Василевского и К. К. Рокоссовского с прославленными партизанскими вожаками С. А. Ковпаком и А. Ф. Федоровым. Встреча состоялась уже много лет спустя после войны, очевидно, в Москве, в 1956 году. Что-то рассказывает Сидор Артемьевич, уже в преклонных годах, облысевший, с белой бородкой, которую ковпаковцы помнят еще черной-черной и от того всегда строгой,— рассказывает, вероятно, в своей чуть шутливой манере и, наверно, с этим излюбленным словечком «поняв», одинаково уместным и перед боем и после боя, перед боевым заданием и после него. А Федоров как бы выверяет сквозь очки правдивость рассказа своего друга. Василевский по-доброму улыбается. Рокоссовский очень сосредоточен, возможно, он впервые слушает Ковпака. По крайней мере, известно доподлинно, что в войну эти люди с разных фронтов борьбы ни разу не встречались. По тому, как реагируют на рассказ маршалы, речь, видимо, идет о войне. Одно из воспоминаний о ней...

Глядя на эту фотографию, совсем мирную и благополучную, на фоне старинного интерьера, невольно думаешь о том, каких замечательных людей, каких больших командиров выдвинула война из глубин народных, иной раз свершая что-то просто невероятное, почти непостижимое в природе человека. То, что Василевский и Рокоссовский стали маршалами, полководцами,— закономерно. Вон ведь когда начался их военный путь, как и у многих других наших полководцев. А и Ковпак и Федоров (да и они ли только!) были до войны сугубо гражданскими. Один жил и работал в Путивле, другой — в Чернигове. Ковпак был председателем Путивльского горсовета, Федоров — первым секретарем Черниговского обкома партии. А через несколько лет оба стали генералами, дважды героями, легендарными партизанскими вожаками.

Сегодня речь пойдет о Сидоре Ковпаке.

В заключительной части книги А. М. Василевского, где как бы подводится итог войны, есть прекрасные размышления о полководце и полководцах, о том, что представляет собой это высокое понятие — «полководец».

«Существует точка зрения, что полководец — это не должность и не чин. Я не сторонник столь категоричного обособления этих понятий, хотя несомненно и то, что военачальник удостаивается звания полководца не по служебному приказу или какому-либо постановлению. Звание полководца имеет специфику, но неоправданно отделять его от должности военачальника. Если военачальник не командует крупными оперативными формированиями, он не может рассчитывать на признание как советский полководец. Звание полководца — это своего рода общенациональное признание военных заслуг военачальника: тот, кто не исполнял командную должность крупного масштаба, тот не имеет никаких перспектив на честь называться полководцем».

Как известно, Ковпак командовал не фронтом, не армией в их обычном военном понимании, его партизанское соединение состояло поначалу из отрядов, а затем из рот — больше десятка боевых рот составляли его грозное войско, двинувшееся из полесских пущ на Карпаты. На самих Карпатах в ротах осталось немного

смельчаков, и все же в предфинальных кадрах фильма нас не оставляет чувство, что Ковпак — именно полководец, вполне созревший для командования и армией и фронтом, если бы в этом возникла необходимость. Такой высокой становится вера в этого человека — генерала Ковпака.

Как это произошло, как складывался и формировался на войне этот человек, как мужала и крепла в боях вся его партизанская армия, откуда бралась его сила и его слава — обо всем этом мы знали из книг, в том числе из книг и самого Ковпака, из официальных исторических документов и народных легенд.

И вот впервые нам предложено увидеть все это на экране, в большой исторической эпопее «Дума о Ковпаке».

На Украине давно вынашивалась идея создания художественного фильма о Ковпаке, о боевом пути его соединения. Захватывал сам образ легендарного героя. Возможно, такая тайная мысль вызревала и у самого Александра Довженко еще во время войны, уже в те дни, когда он в письмах к Вершигоре призывал его «записывать все, буквально все» о людях в фашистском тылу, о тех, кто рядом. И пусть эта моя мысль может показаться спорной, но, право же, иной раз мне кажется, что уже в «Щорсе» образом батьки Боженко художник как бы провозвестил появление Ковпака в будущей войне, появление таких, как Ковпак. У батьки должны же были появиться достойные сыновья из народа, хоть и война не та и враг не тот. Но Довженко ушел в другие проблемы, более неотложные после войны, и путь к Ковпаку остался свободен для других художников. И оставался долго, три десятилетия.

Кажется закономерным, что к этой теме пришел кинорежиссер Тимофей Левчук, более других оказавшийся подготовленным для нее. И своей военной биографией (сам прошел суровую школу войны на фронте), и как художник, и как общественный деятель. Но, кроме опыта, нужно было еще и мужество взяться за такой сложный фильм, за легендарный, казалось бы, уже во всем устоявшийся в народе образ, обретший свою законченную историческую сущность. Ведь тут возможны не только открытия, художественные подтверждения истории, но и потери. Ведь на экране надлежало возродить атмосферу тех дней, восстановить с достоверностью путь Ковпака от самых его начал. От Путивля до Карпат пролегал огненный путь соединения. Разумеется, режиссер привлек опытных консультантов по партизанской, так сказать, части — бывшего ковпаковца Героя Советского Союза В. Войцеховича, написавшего о Ковпаке документальные книги, и бывшего командира партизанского соединения Героя Советского Союза, известного нашего писателя Ю. Збанацкого. За этим дело не стало. Но где взять те села, те дороги, тех людей? Ведь все изменилось неузнаваемо, «историческая фактура» ушла вроде и не на тридцать лет, а на столетие в прошлое. И еще: удастся ли воспроизвести на экране лагерь врага? Тех, с кем боролся Ковпак? Враги, только «издали» похожие на врагов, никак не могли бы удовлетворить эпический фильм такого рода. Уроки многих фильмов о войне со «слабым» врагом были Левчуку как бы предостережением. Герои в таких фильмах теряли многое. Нельзя было допустить подобного в отношении Ковпака. Словом, много проблем возникло перед режиссером и его группой, но самой непреодолимой оказалась вот какая: кто же воплотит образ самого Ковпака на экране? Ведь, в конечном счете, от этого зависела судьба большой работы.

Мне по роду занятий тогда пришлось видеть этот начальный период работы, вхождение в нее, это — хочется сказать — вдохновенное «вступление в партизаны» людей, понимавших, на что они идут. Спокойнее других казался тогда сам режиссер, но это только внешне. Кто знает близко Тимофея Левчука, тот не откажет ему в том, что он умеет сложное делать просто, спокойно, рассудительно, тонко чувствует народ и его традиции, глубоко понимает душу советского человека. Не потому ли именно он и пришел к образу Сидора Ковпака со всеми его проблемами и трудностями, но при этом с вдохновением художника, которому образ сей и бесконечно дорог и уже как бы виден. Без этого, без этой предвосхитившей фильм совместимости мастера и материала, было бы плохо. Исчезли бы встревоженность,



увлеченность, и равнодушие овладело бы экраном.

«Дума о Ковпаке». Ковпак — К. Степанков, Руднев — В. Белохвостик

При всей традиционности и «ухоженности» жанра рецензии как такового, меньше всего хотелось бы писать об этом, несколько необычном для нашего (не только украинского) кинематографа, фильме традиционную рецензию. Скорее это будут свободные, пусть подчас и спорные и малодисциплинированные — что касается формы — размышления о самом герое и его образе, о воплощении этого образа на экране, о фильме в целом и его создателях, ибо, как мне кажется, о Сидоре Артемьевиче Ковпаке как о личности исторической сегодня уже недостаточно тех привычных суждений, которые сложились о нем еще при его жизни, по свежим следам его подвига. Теперь мы можем позволить себе взглянуть на его фигуру, овеянную легендами, уже с исторической дистанции, поэтому здесь возможны, если не обязательны, и некоторые отклонения от сугубо «книжных» суждений о нем. Ведь здесь — кино.

Ковпак при жизни, как, впрочем, и все большие люди (читай — герои), очень ревностно относился к малейшим вторжениям в то, что составляло или могло составлять, как он полагал, его неприкосновенные человеческие тайны, где всегда переплетаются слабые и сильные стороны личности. Великим всегда будет казаться, что их слабости, став общеизвестными, могут затмить их сильные стороны, хотя на самом деле это далеко не так. Одни сильные стороны чаще всего производят впечатление декларации о большом человеке. И то, что для сильной личности, даже для самого что ни на есть сложного характера, этот закон самопознания не по-

нятен, поистине парадоксально. Зато это должно быть понятно художнику, дерзнувшему познать, раскрыть изнутри своего героя. Кажется, именно так отнесся Фурманов, а затем братья Васильевы к образу Чапаева, несколько позже Довженко — к Щорсу и Боженко, Фадеев и Герасимов — к молодогвардейцам, потому герои и получились живыми, полными обаяния и житейской искренности, из книг и с экранов они вернулись в жизнь, хотя для самих героев это случилось посмертно. Сохранив лишь историческую канву и исторический фон, художники предпочли свободную трактовку — согласно своему ощущению времени и героев. Конечно, многое зависит и от поставленной художником цели, но элемент скованности, сдержанности, невольно диктуемый «прототипом», не всегда был лучшим помощником для художника.

Такую сдержанность, полутональность, что ли, в отношении к Ковпаку невольно ощущаем, скажем, у Петра Вершигоры в его «Людях с чистой совестью», не говоря уже о вещах сугубо документальных, коих написано о Ковпаке (да и самим Ковпаком) немало. Кстати сказать, сохранились и документальные, ныне просто бесценные, киноленты тех боевых лет, снятые кинооператором Борисом Вакаром, погибшим уже после Карпатского рейда. В трилогии они использованы довольно точно и смело, но в них мало тогдашнего Ковпака, о чем можем только пожалеть. «Дед» (так называли Ковпака) не готовил себя для бессмертия, говорят, он был совершенно безразличен к славе, советовал Вакару беречь пленку для переправ и боев, для сожженных фашистами хуторов, сел и городов, как обвинение на будущее. Его комиссар Семен Васильевич Руднев в этом был с ним заодно и тоже избегал «сниматься». И все же эта лента сейчас оказалась бесценным подспорьем для эпопеи, и мы убеждаемся в том каждый раз, когда кадры игровые вдруг уступают место документальным. Как бы оживает при этом и сам Вакар с кинокамерой, теперь уже один из персонажей фильма. Суровые и грозные люди встают с этих кадров. Но это уже сорок третий год. (Вакар прибыл в соединение в 1943 году. Он погиб в селе Билополь под Шепетовкой, где и похоронен.)

А начиналось все значительно раньше, в безмерно тяжелом для нас сорок первом, осенью, в знаменитых ныне Спадщанских лесах, невдалеке от древнего Путивля, воспетого еще в «Слове о полку Игореве». Вспомните:

Ярославна рано плачет,
Во Путивле-городе,
На стене причитая...

Кажется, что именно с тех давних женских слез и начинается фильм, начинаются события, что завершают свой неистовый бег в далеких отсюда Карпатах, где в самую трудную минуту для Ковпака и его людей снова оживут слова древнего поэта:

Лучше убиту быти,
Нежели полонену быти.

Собственно, этот путь от Путивля до Карпат, дорога огромных людских испытаний, которую легко было прочертить на военных картах, но так трудно было пройти, и является как бы сюжетной основой фильма, его композиционным стержнем. Не думаю, что здесь есть некое влияние, но композиционное устройство фильма, его структура как бы сродни «Железному потоку» А. Серафимовича. Это совпадение диктовалось самой природой материала, но такое ощущение — к чести авторов сценария — невольно возникает в завершающей части картины, еще до финала. Никакие ретроспекции, никакие другие сценарные ухищрения не могли бы сравниться с тем, что выстроила сама жизнь, сама военная судьба Ковпака и его людей.

Мы вернемся еще к литературной первооснове фильма, к сценарному замыслу и его литературному исполнению, то есть попробуем, по мере течения фильма, каждый раз поверять его материалом войны. Я имею в виду всю эпопею как единое целое, хотя в ней несколько фильмов и каждый имеет свое название — «Набат», «Буран» и «Карпаты, Карпаты...».

А пока мы видим героя в Путивле, в день эвакуации города. Нашему поколению, на долю которого выпала вся тяжесть войны и все ее грозные испытания, глубоко понятен драматизм тех дней, когда приходилось оставлять родные села и города под натиском врага. Людям мирным делать это было еще труднее, чем людям военным. Военные вели войну, подчиняясь при-

казу, военной судьбе тех трудных дней, а вот женщины, дети, старики, оставляя свои города и села, нередко оказывались перед полной неизвестностью, имея с собой единственное оружие: жгучую ненависть к врагу, ненависть, которую не было способа материализовать, превратить в борьбу. И вот среди таких отчаявшихся, незащищенных людей мы и видим впервые Сидора Ковпака. Видим и невольно думаем про себя: что может этот человек, чем он может помочь путивлянам, влюбленным в свой городок, в красивые излучины тихого Сейма, в те испокон вечные гнезда-дворики, где доселе так мирно и чинно протекала их жизнь. Эти небольшие города ввиду малой насыщенности предприятиями в большинстве своем жили до войны жизнью скромной, но не настолько бедной, чтобы пришла мысль оставить их и искать счастья на стороне. Более кипучая жизнь в них только-только начиналась, и надежды на лучшее казались все более реальными. Страна все больше заботилась об этих маленьких районных столицах, свой ритм жизни в которых складывался годами, десятилетиями. К этой жизни имел многие годы прямое отношение и он, их путивльский председатель на ту пору — Сидор Артемьевич, их добрый, мудрый и строгий Ковпак, который иной раз мог выговорить и за бурьян во дворике, и за перекошенные ворота, и за всякую мелочь, но умел и помочь в беде, и погулять на свадьбе, и дать совет на будущее. Уже несколько лет он был председателем городского Совета, доступный всем, обязательный, настоящий голова Путивля. И вот впервые они видят его таким, тоже не знающим, что делать, как быть в сию минуту. Оставлять им или не оставлять Путивль? А сам то он как, куда? Если мы не успеваем уйти, то как же Сидор Артемьевич? Дайте ему подумать, дайте выкурить в своем кабинете последнюю цигарку самосада... Похоже, они могли бы и остаться, но только с ним, поддерживаемые его спокойствием и его страстным огнем в глазах. С человеком, который вот так умеет смотреть в самую душу другого, — не пропадешь. Такой найдет отраду и в горе. А горе надвигается. Страшное, неведомое, неотвратимое. Пал Киев. Наши войска ведут неравную борьбу на полях Полтавщины и Сумщины. Каждую минуту танки Гудериана могут появиться на той дороге, которую построил Ковпак незадолго до войны от Путивля до станции Путивль, будучи тогда еще начальником дорожного дела в городе. 25 километров этой дороги. Гордость его жизни, пожалуй, самое большое, что он пока успел сделать для людей, для Путивля: связал город с внешним миром, который раньше, особенно каждую весну и осень, казался таким далеким и недоступным. Возможно, в эти драматические минуты он тоже думал об этой дороге...

Уже тогда немолодой, сейчас он вступил в пятьдесят пятый год. Человек с опытом. И ему тоже легко понять путивлян, их растерянность и безысходность. Но помочь им пока нечем, и, может, единственное утешение в том, что он знает: война, этот жестокий учитель, научит и их тому, к чему уже внутренне, в глубине души, подготовил себя он. Будем бороться... Можно захватить Путивль, можно захватить многое и кроме Путивля, но нельзя покорить людей.

А пока на его дороге еще не слышно вражьих танков, Путивль еще советский, а он сам, Ковпак, всегда такой искренний перед своими согражданами, не может сказать им, растерянным, что сам он остается в городе.

Путивль уже почти в тылу фронта. Но предрешено и то, что он, Ковпак, остается. Вот только как сказать об этом людям? С этой душевной раздвоенности и начинает артист Константин Степанков роль Сидора Ковпака. Начинает еще неуверенно, еще в поисках себя, в поисках в себе героя, но начинает хорошо, уже почти достоверно, с тонким подтекстом того смятения, которое, очевидно, в свое время пережил в эти минуты и сам Ковпак. Война ведь уже принялась диктовать ему свои законы поведения... И он должен подчиниться им — в родном Путивле, на родной земле, вот что тяжело. Трудно с этим примириться такому человеку, как Ковпак, такому характеру, который не привык что-то скрывать, таить от людей, который всегда считал, что искренность можно завоевать только искренностью, и потом великолепно доказавший это в отношениях с Рудневым да и со всем соединением. К. Степанков как бы учуял это заранее

и сыграл начало роли по-настоящему, с болью в глазах, с искренним страданием. Чтобы не выдать его, он говорит мало и коротко. В его напутствии тем, кто остается в Путивле, никаких деклараций, тени председательской напыщенности. А только боль. Глубокая боль в глазах.. Боль и готовность ко всему, что могла сулить судьба при таких исторических обстоятельствах гражданину уже немобилизационного возраста, коммунисту Ковпаку.

Если бы этот фильм был придуман, а не взят из жизни, то уже сами сцены в Путивле, в том, как в них заявлен герой, дали бы основания многого ждать от героя. Такая сразу же рождается интуитивная вера в него: говоря его же словами, «щоб я вмер», но этот человек не умрет так себе, от горя и печали, он еще распружинится, выпрямится и покажет себя. Пусть в малом, пусть в большом, но такие просто из борьбы не уходят. Такие непременно должны достроить свою дорогу, пусть в двадцать пять, а если надо — то и в тысячу километров.

Хотя Ковпак прожил и немало лет, все же ощущается некая несправедливость в том, что в зале, где мы смотрим фильм о нем, нет его, его самого, нет его ближайших соратников и сподвижников — комиссара Руднева с сыном, Базымы, Вершигоры, знаменитого Карпенко, нет многих, кто мог бы узнать или угадать себя на экране. Но пришли ковпаковцы, пришли те, кто начинал с Ковпаком, с Рудневым и кончал с ними свой путь в Карпатах. Известный в стране поэт Платон Воронько, писатель Алексей Палажченко, украинский прозаик Анатолий Шиян, не раз побывавший в соединении. Здесь же и Ю. Збанацкий и В. Войцехович — консультанты, авторы многих книг о партизанах, о Ковпаке, о Рудневе. Словом, уже на просмотре первого фильма «Набат» были живые свидетели тех событий. Они пришли посмотреть не только на Ковпака, но и на самих себя, разумеется. В таких случаях у участников событий почти всегда возникает предубеждение, что они знают предмет лучше, чем художники. В какой-то мере это часто бывает верно, но художнику дано одно великое преимущество: он может почувствовать материал глубже и как бы обновить, художественно обобщить его через годы и десятилетия. В этом одно из таинств искусства — по глубине, по ощущению, по яркости мысли и чувства превзойти и, если хотите, удивить, что ли, даже тех, кто когда-то имел к предмету самое непосредственное отношение, сам творил историю.

Экранный Ковпак ими был признан. Признан ковпаковцами! Затем фильм повезли в Путивль, многие путивляне, знавшие Ковпака, тоже признали Ковпака в Степанкове.

Ковпак был чуть пониже ростом, поначалу чуть согбеннее, сутуловатей (ковпаковцы говорят, что потом, уже став генералом, он выпрямился, хотя и продолжал ходить в фуфайке), но глаза, взгляд, выражение лица в минуты радости, в минуты душевного подъема, жесты рук и манера говорить — порывисто, неожиданно говорить вслух о самом заветном — это его, ковпаковское. А словечки «поняв» и другие — это водилось за ним давно, это путивляне помнят с тех пор, как еще строили с ним ту свою знаменитую дорогу до станции Путивль.

Ковпак родился в степи, на Полтавщине, в местечке Котельва, но уже, видимо, здесь, в Путивле, приобрел многие черты полещука — сметливость, расторопность, быструю реакцию на все, да и говор его стал полещуцким, с вкраплениями русских и белорусских слов. Казалось бы, мелочи, но и они донесены Степанковым. И все это отнюдь не слепое копирование героя, а та художническая достоверность, тот способ вживания в героя, который и помогает актеру воссоздать живого человека, почувствовать его характер в малом и в большом.

И здесь тоже следует отдать должное постановщику. Из всех «предлагавшихся» на Ковпака он выбрал именно этого, своего, актера Киевской киностудии, актера трудолюбивого, пластичного, талантливого. Уже до этого им исполнено много интересных ролей — в «Комиссарах» Н. Мащенко, в «Каменном кресте» и «Захаре Беркуте» Л. Осыки, во многих других фильмах. А тут еще одно достоинство — портретное сходство, счастливое совпадение, которое, правда, еще ничего не могло обещать без постижения внутренней глубины и народной мудрости, которые так свойственны были тому человеку, Ковпаку.

Поиски внутренней сути Ковпака оказались наиболее трудными — поисками той самой «летучей человеческой субстанции» (не только для актера, но и для режиссера), которая вот уже, кажется, есть, уже найдена, но, глядишь, снова исчезла, осталась за пределами кадра. Сколько раз раздавалось, вспоминает теперь К. Степанков: «Плохо! Не то! Давайте искать! Запомните, вы еще не тот Ковпак, которым станете потом. Вы пока просто Ковпак...» И уже в задоре полемики: «Вы пока не Жорж Колудаль и не Денис Давыдов, но вы можете стать ими... потом!..»

А кого же и как играть здесь, в Спадщанском лесу? Проклятие, каким он был в ту осень 41-го? Мудрым, конечно, и хитрым, бесконечно хитрым (ведь никто в Путивле, кроме тех, кому было положено знать, не догадался, что он остается), но он еще не знал первых провалов и первых облав, он еще не видел очей изменника, предателя; пока он только обосновывается в Спадщанском лесу... Впереди зима, враг рвется к Москве, борьба будет долгой и упорной. Конечно, если бы взять Путивль, то хорошо было бы перезимовать в Путивле. Но взять его и нечем и не с кем. Еще нет ни Руднева с отрядом, ни Карпенко с автоматчиками, потом знаменитого в соединении Карпа, командира 3-й роты. И уже есть жертвы. Подорвавшись на мине и боясь попасть в руки врага, покончил с собой председатель Путивльского райисполкома Высоцкий. С его смертью оборвались многие связи. Урон делу огромный.

Чуть печальный Ковпак выстроил свою спадщанскую гвардию. Всего тринадцать человек. А с тринадцатым — морока. Возомнил человек,

«Дума о Ковпаке»



что ему негоже ходить в рядовых, сбежал. Зато дюжина осталась, и то была настоящая дюжина! И вот стоит он перед ними, никакой не стратег, не полководец, а просто коммунист Сидор Ковпак, здесь, как и раньше в Путивле, всеми ими уважаемый человек. Малость зарос, похудел в лесу. «Теперь мы не чертова, а настоящая дюжина». Они настоящие люди уже потому, что пришли сюда по своей воле. Так что Ковпак даже забывает напомнить им, что всякое войско, хоть малое, а хоть большое, начинается с дисциплины. Потом это возьмет на себя Руднев. А в первые минуты Ковпаку достаточно и смотра.

А был он строг, иногда даже чересчур строг, вспоминает кто-то из ковпаковцев. Любил носить за поясом арапник для коня. Коней он любил с детства, не бил. И в партизанах бил коня редко, летом любил спать под возом и ел под возом на привалах. Селянская привычка. Воз для него, что хата. Все умел, что касалось воза и коней. Не терпел, когда завизжит несмазанное колесо или в сбруе непорядок.

В первых двух фильмах эти поведенческие детали не использованы, хотя Степанков и знал их. Зато в «Карпатах, Карпатах...» мы увидели Ковпака на коне во всем блеске. Его, и Руднева, и еще многих — всю партизанскую конницу, собранную человеком понимающим, сведущим. Пеший Ковпак не мог бы стать Ковпаком, хоть чистых конников у него почти не было. Возы, сани. Имей он в Карпатах коней до конца — никакая сила не могла бы с ним совладать. Но горные тропы лишили его коней, лишили раньше, чем он предполагал.

Уже в Спадщанском лесу, то есть в самом начале событий, новички нарекли его «Дедом». Не за вид, конечно же, а за мудрость, рассудительность, покладистость. Многое вкладывалось в это доброе слово — Дед. Потом, когда он стал генералом и героем, комиссар Руднев потребовал от партизан обращаться к Ковпаку по всем правилам: «Товарищ генерал, Герой Советского Союза!» Однажды, когда к Ковпаку так обратились, он, улыбнувшись, сказал: «Який я в биса генерал...» — совсем по-ковпаковски.

Но пока еще до генерала не близко. Пока состоялось только первое боевое крещение в Спадщанском лесу. Еще не было Руднева, но пришел Карпенко — знаменитый потом Карпо (М. Голубович), пришел Бакарадзе (в фильме — Зураб Толадзе, сыгранный З. Капианидзе), пришел Устюжанин — великий мастер по технике, один из лучших народных образов, созданных в фильме (его играет М. Кокшенов). С Устюжаниным пришла в лес и путивлянка Тоня (Н. Гвоздикова). Пришли к Ковпаку и другие.

...Бой выдался тяжелым, неравным, фашисты бросили на партизан танки с пехотой. В фильме танков больше, чем было тогда на самом деле, но суть не в количестве. Суть в том, что уже осенью 1941-го враг учуял в Ковпаке серьезную опасность для себя и попытался «выкорчевать» его из Спадщанского леса. Но «выкорчевать» не удалось — Ковпак выстоял.

И здесь впервые проявился в Ковпаке не только осторожный и рачительный хозяин леса, не только мудрый и терпеливый собиратель отряда, но командир, умеющий и обороняться и наступать, человек с недюжинным военным талантом. К. Степанков тонко и точно играет в кадрах этого боя, внушая людям спокойствие и выдержку личным примером. Что же, в партизанской войне многое, если не все, зависит от личного примера командира, от его воли и бесстрашия. Ведь тут ничего не происходит на некоем «стратегическом расстоянии», тут всё и все на глазах. «Я вами командую только потому, что я вместе с вами в бою» — только так могло тут быть, и альтернативы этому нет. Ковпак мало стреляет в фильме, никого не убивает, но он всегда в гуще боя, в самых опасных местах. Степанкову удается на протяжении всего фильма очень естественно трактовать его бесстрашие, исходящее из самой природы характера.

А от природы он был бесконечно смел.

Потом Рудневу и другим приходилось даже оберегать его, остерегать, прикрывать, что ли, но это уже в последний период, когда нервы Деда иной раз сдавали и он мог метнуться в ближний бой очертя голову. Ведь рукопашный был знаком ему смолоду. Еще будучи

солдатом в первую империалистическую войну в Брусиловской армии, он удостоился двух «Георгиев».

Руднев Семен Васильевич. «Товарищ комиссар»,— чаще всего к нему обращались так. Кристальной душевной чистоты человек, редкостной гражданской искренности, бескорыстия, образец верности делу, за которое боролся с юных лет. Писатель А. Палажченко, ковпаковец, собравший и издавший дневники Руднева, напоминает, что в четырнадцать лет Руднев принимал участие в штурме Зимнего. Если бы не драматические обстоятельства, одной из жертв которых он стал, а это случилось в расцвете лет, то жизнь его могла сложиться совсем по-другому. Пройдя школу революции и гражданской войны, он несомненно был подготовлен для любого задания партии. Те, кто его знал близко, рассказывают, что он производил впечатление крупной личности — даже в самых обыкновенных, рядовых обстоятельствах, в обычном общении с людьми. В нем всегда чувствовалась та притягательная сила, которая сближала и роднила с ним самых разных по характеру и по общему развитию людей. Он, казалось, вроде сам и не пытался войти в душу каждого, но каждый, начиная с Ковпака, пытался проникнуть в его собственную душу, чтобы лучше понять себя. Это редкостный талант человекознания, глубокого ощущения природы человека, психологии бойца, ощущения такта в общении с людьми, для которых ты прежде всего — комиссар.

В третьем фильме трилогии есть глубоко человечный эпизод, посвященный Рудневу (хотя и без участия Руднева). Чтобы вырваться из окружения, ковпаковцы, совершенно неожиданно для врага, атаковали и взяли Делятин. Но фашисты очнулись после бегства из Делятина и начали наседать, тогда Руднев, по собственной инициативе, взял на себя прикрытие отходящих. Вместе с группой отца пошел и Радик, сын комиссара, не иначе, как для того, чтобы оберегать отца. А в безопасной зоне за него до боли тревожился Ковпак: очень уж долго не возвращался комиссар... Ковпак обратился к командиру третьей роты — человеку, для которого и самое трудное задание есть всего лишь задание, которое следует выполнить хотя бы и ценой жизни. «Карпо...» — начал Ковпак в крайнем смятении. Но Карпенко остановил его, он сам все понял: «За комиссара просить не надо. За комиссара моей жизни...» — и не договорил... Спокойно ушел на явную смерть.

Ушел тот, с кем у Руднева в Спадщанском лесу возникла первая, как ее потом назвали, «маленькая» стычка. В свое время, придя к Ковпаку и став комиссаром (а пришел он с отрядом), Руднев потребовал от всех без исключения одинаково строгой дисциплины. Карпенко и его людям это показалось притеснением. Втайне поговаривали даже о том, чтобы избавиться от притеснителя В первом же бою... Узнав об этом, Руднев сам пришел к противникам дисциплины. Они были развенчаны своими же. И вот теперь Карпо так и не вернулся. Погиб за Руднева.

Обе сцены — и первая и последняя — очень достоверны. Режиссер здесь не скупится «на метры», пытаясь до конца исследовать и раскрыть Карпенко, этого сложного человека, а заодно — на этом же материале — показать, кем был для отряда Руднев. Не без влияния комиссара Карпенко пришел к самым высоким принципам в своем отношении к войне и к боевому товариществу. Он стал любимцем соединения, был примером для других. Кто знает, как в самом начале обошелся бы со своим оппонентом менее опытный комиссар в условиях леса. Руднев же всегда пытался понять психологию бойца в ее развитии, помочь человеку увидеть то, чего он иной раз сам не видит. А человек, как известно, более всего склонен ненавидеть свои недостатки, свои слабые стороны При Рудневе люди как бы очищались, становились красивее душой, опрятнее внешне, перенимали его уроки бескорыстия и чести. Несомненно, Руднев оказывал глубокое влияние и на самого Ковпака — это видно во многих «горячих точках» фильма, хотя несомненно и то, что тут скорее происходило глубокое взаимное влияние В комиссарской работе Рудневу много помогало и его личное обаяние. В отца пошел и сын, Радик,

который на равных со всеми прошел всю партизанскую дорогу. Радик (П. Ластивка) — один из героев этой войны, ее типическая фигура, его никак не может, не должна заслонить фигура отца. Можно без преувеличения сказать, что В. Белохвостику, играющему Руднева, удалось создать в этом фильме образ большой силы. То же следует сказать и про М. Голубовича, о его достоверной и искренней трактовке Карпенко.

Героя создает окружение, среда. Окружение не в кинематографическом понимании «массовки», а в том, какие личности окружают героя. Мне кажется, что это глубоко и точно учтено в фильме. Актерский ансамбль подобран с большой тщательностью, и в третьей части фильма, на Карпатах, каждому персонажу дано завершить свой «разбег», раскрыть себя до конца в самых тяжелых испытаниях.

Но вернемся к исходной точке пути, к Путивлю.

Взят партизанами Путивль. Это произошло 26 мая 1942 года. Меньше чем через год мирный путивльский председатель вернулся в родной Путивль генералом, Героем Советского Союза. Вернулся в трудную годину для Родины и для Путивля. Вернулся таким же, каким уходил. Все ожило, все пришло в движение, возник первый митинг на майдане, «свинцовый взвод» (так называли журналистский взвод) позаботился о газете, о листовках, появились и свои чтецы и свои гармонисты, зажил Путивль душа в душу с партизанами.

Широко задуман и сделан этот праздник освобождения, даже Сейм с его тремя рукавами в этих местах как бы заслушался — что же происходит в Путивле? Путивлянка вернулась к своим детям, с Устюжаниным вернулась. Купают, переодевают детей, хлебнувших горя без матери. Вот так бы уже и жить в Путивле...

Но — гул танков за Сеймом, кажется, на той самой дороге, которую с таким трудом когда-то строил Ковпак, напомнил снова о страшной войне, о необходимости продолжать борьбу до конца.

Интуиция на сей раз не обманула фашистских гауляйтеров — Ковпак и его соединение выросли в серьезного и опасного противника. Подтверждение тому — взятие Путивля.

Фашистские афишки с цифрой назначенной за голову Ковпака цены вызывали и раньше у наших людей гнев и саркастическую улыбку, гордость за героя и еще большую ненависть к врагу. Надо сказать, что, когда афишки долго не появлялись, это навевало некоторое беспокойство путивлянам, а появление афишки означало: «Ага, значит, жив наш Ковпак!» Но гестаповцам такие тонкости были невдомек...

Не помогли фашистам не только афишки, не только наскоки карателей, но и психические атаки на партизан регулярных частей из корпуса генерала Бегумана. Ковпак выиграл у этого генерала позиционное сражение под селом Веселым. Это произошло зимой 42-го (еще до взятия Путивля).

Свидетели говорят, что во время этой атаки Руднев перебегал от роты к роте, призывая бойцов сохранять спокойствие и не отпугнуть противника, не открывать огонь преждевременно. Все потом прислушивались к его пулемету, он должен был начать первым. Стоял тридцатиградусный мороз, ночь лунная, хоть иголки собирай. Когда психическая атака захлебнулась и атакующие залегли в снегу, Ковпак, приберегая патроны, сказал: «А теперь пусть полежат и покурят». Потеряв несколько сот человек под Веселым, фашистский генерал не только отказался от психических атак, но вскоре и вовсе убрался из горячих партизанских мест.

Но замена одного карателя другим уже мало что давала фашистскому командованию. Пережив трудную зиму в постоянных боях (Старая Гута, Вернигора и многие другие места боев), соединение закалилось и укрепилось организационно К лету 1942 года Ковпак и Федоров, Наумов и Сабуров, белорусские и брянские партизаны, благодаря помощи с Большой земли и все большему вниманию к ним нашего военного Главнокомандования, избавлялись от «партизанщины» в ее житейском понимании и все больше напоминали хорошо организованные подразделения регулярной армии, естественно, со своей спецификой ведения войны в тылу врага.

Этот этап возмужания убедительно показан в фильме. Совещание партизанских командиров у Сталина, прибытие Коротченко — представителя ЦК КП(б) Украины в тыл (в фильме товарищ Демьян, которого играет Н. Гринько со свойственной актеру сдержанностью и теплотой). Жаль, что не нашлось места в фильме Тимофею Строкачу, который, возглавив в Москве украинский штаб партизанского движения, так много сделал и для Ковпака и для других, координируя и направляя их действия. Этот замечательный человек умел и при жизни оставаться в тени, но зато остался в истории как один из организаторов войны в тылу врага. Партизаны шутили, что в самой фамилии Строкач слышалось им нечто партизанское.

Фильм, обретя свой темп и ритм, движется стремительно, как и подвигались когда-то сами события. Но о всех не скажешь, всего не вместишь.

Выполняя задание советского командования, партизанское соединение совершает трудный рейд под Сарны с двумя переправами через

«Дума о Ковпаке».
Руднев — В. Белохвостик,
Ковпак — К. Степанков,
Иваночко — В. Симчич



Припять и Днепр, очень тяжелыми. Фильм показывает, как тяжелы они были. Да весь путь по Северной Украине был нелегок. Не в состоянии остановить Ковпака, фашисты вымещают свою злобу на мирном населении, жгут села, уничтожают людей. Многие уходят к Ковпаку, в другие соединения и отряды. Так образовался огромный партизанский край, в котором фашисты окончательно почувствовали себя окруженными, прятались в больших гарнизонах.

Рейд под Сарны, невзирая на всю его трудность и жертвы, был глубоко оправдан и с политической стороны и с военной. Достаточно сказать, что Сарненский железнодорожный узел, один из крупнейших на северной Украине, был выведен из строя. Вот тут-то поработал великий мастер по подрывному делу Устюжанин с командой под надежным прикрытием соединения. Можно утверждать, что до Карпатского рейда операция под Сарнами — одна из самых дерзких операций Ковпака. Многие фашистские главари содрогнулись тогда от этого удара, который был нанесен в таком глубоком тылу и в самые напряженные дни для фронта.

И, наконец, Карпатский рейд, показанный в фильме «Карпаты, Карпаты...». Если две предыдущих части эпопеи — «Набат» и «Буран» — почти неотделимы одна от другой, то третья, несомненно, самая сильная по исполнению и по напряжению, самая, так сказать, сюжетная, смотрится как завершенное, композиционно самостоятельное полотно. Она органично завершает всю трилогию. Наберусь смелости сказать, однако, что без двух предыдущих фильмов, без глубокого вживания в атмосферу борьбы, в настроения людей, идущих в этот дерзкий и опасный рейд, вряд ли удалось бы отразить происходившее с такой человечностью, достоверностью и правдивостью. Третий фильм гуще и точнее по драматургическому материалу. Ни одного проходного, ни одного лишнего кадра, ни одной несущественной реплики. фильм немногословен, он весь — действие, суровое и правдивое. Карпаты с их грозной природой как бы подчеркивают величие духа этих людей, дерзнувших прийти сюда вопреки, кажется, всем законам войны и самому здравому смыслу. Но смысл их прихода — великий, и это начинаешь понимать, когда видишь на экране, как затревожился, заметался враг. Генералу Крюгеру, которому поручается «замкнуть и уничтожить» Ковпака в горах, щедро придают военные силы, начиная с горных стрелков и кончая самолетами. Фашисты назвали эту операцию «каменным мешком», и Крюгеру казалось поначалу, что ему остается только «завязать этот мешок». А. Масюлис очень точно играет этого генерала, зазнавшегося уже от того, что именно ему рейх поручает обезвредить сильного и неуловимого противника.

Трудно дался этот прорыв в Карпаты, еще труднее было в самих Карпатах, но уже запылали нефтевышки на промыслах под Бытковом и Дрогобычем, взметнулись пламенем склады с бензином, кичливый Крюгер лишился горючего, будучи в центре нефтерайона, а значит, потерял маневренность. В условиях гор это был непоправимый провал фашистского стратега. Доподлинно неизвестно, какими силами располагал Крюгер, но превосходство в людях было большим, да плюс авиация, против которой Ковпак был бессилен. Пушку 76-миллиметровку, так славно послужившую на Полесье, пришлось сбросить в ущелье. Ковпак несет большой урон в конях, в припасах, но страшнее всего — невосполнимые потери в людях. Утешение было единственное: что задание выполнено, рейд совершен. Однако умирать в этих красивых горах все же не хотелось...

Еще там, в Спадщанском лесу, Руднев любил цитировать Ковпаку Дениса Давыдова. Запомнились его слова о партизанской тактике: «Убить и уйти». Да, здесь врага убить можно, а уйти — некуда.

Участники Карпатского рейда вспоминают, что при всем умении Ковпака сохранять присутствие духа и внешнее спокойствие в самых трудных обстоятельствах здесь случались, однако, и у него, закаленного и многоопытного вожака, минуты, когда и ему бывало невмоготу...

Да, могли быть такие минуты и у Ковпака,

ничуть не умаляя его. Ибо то было не отчаяние, а поиск выхода.

Выход пришел внезапно, как озарение. Он созревал у многих, но смелость изложить его честно и просто, не таясь, взял на себя Вершигора. Рассеяться в горах малыми группами, головной группой нанести внезапный удар для прорыва там, где враг наиболее силен и потому беспечен. Такой точкой избран был Делятин, где обосновался сам Крюгер со своим штабом!

Ночной бой за Делятин был трудным, тяжелым боем. Но враг опрокинут, в панике бежит Крюгер, едва спасаясь от плена. Здесь все выдержано, как говорится, согласно букве истории. Ковпак потом долго не мог успокоиться: «Втік, сучий син. Яка шкода!»

И вот последний подвиг Руднева. Комиссар прикрывает уходящих из Делятина. Прикрывает вместе с сыном Радиком, вместе с другими. Нет, он не прощался с Ковпаком, идя в эту последнюю свою партизанскую засаду. Единственное, чего ему не хотелось, — брать с собой сына. Это показано: тяжелая минута для отца. Но он уступил. Понятная человеческая уступка. А может, и комиссарская?

Погибли и отец и сын — воплощение чистоты и преданности того поколения, которое он представлял в армии народных мстителей. Как уже было сказано, ушедшие выручать своего

«Дума о Ковпаке»



комиссара тоже не вернулись. Не знаю, есть ли памятник на том месте, но если нет, то должен появиться в будущем: комиссар с сыном...

В одном из эпизодов этого рейда, очутившись на пепелище сожженного фашистами белорусского села Глушкевичи, в котором еще в походе на Сарны останавливались ковпаковцы и были тогда приняты здесь со всем радушием, Ковпак размышляет вслух о жизни и свободе. В финале фильма он как бы раздвигает и конкретизирует эту свою мысль. Он сам, его небезымянные и безымянные сподвижники — частица народа, вобравшая в себя его гнев, его силу, его решимость отстоять свободу, освободить Родину от врага, победить.

Война Сидора Ковпака — одна из легендарных страниц этой всенародной борьбы и воли к победе. Поэтому подвиг его не меркнет с годами.

Фильм посвящается партизанам и партизанкам, но хочется, чтобы как можно больше советских людей посмотрели его. Фильм впечатляет своею масштабностью и глубиной, вызывает чувство гордости за советских людей, помогает глубже понять ту революционную преобразующую силу, которую народ, отстояв свободу, приложил к мирным делам.

Несомненно, «Дума о Ковпаке» — одна из лучших работ в нашем кинематографе на военную тему за последние годы. И здесь хотелось бы отдать должное авторам сценария Игорю Болгарину и Виктору Смирнову, которые преодолели и «партизанскую ревность» к тому, о чем писали, и сопротивление огромного фактического материала, который, как известно, сковывает художников. Им приходилось выслушивать и учитывать советы украинских писателей, многие из которых были ковпаковцами. Атмосфера вокруг фильма на всех этапах работы над ним была творческой и теплой, и это тоже помогало делу. В художественной литературе пока нет крупного произведения обобщающего характера о подвиге Ковпака. И можно быть только признательным киноискусству, что оно опередило литературу. Опередило с таким творческим результатом, сделав фильм на полную силу исторической и человеческой правды.

Армен Медведев

Человечность в наступлении

«БЕЛЫЙ ПАРОХОД»
Сценарий Ч. Айтматова, Б. Шамшиева. Постановка Б. Шамшиева. Оператор М. Мусаев. Художник В. Донсков. Композитор А. Шнитке. Звукооператор А. Ахмадеев. «Киргизфильм», 1976.

...Город Фрунзе был взбудоражен известием о премьере фильма «Белый пароход»... Билеты добывались с боем.

То, что происходило тогда в зале и на сцене перед тем, как вспыхнул экран, назову одним словом — праздник.

И в атмосфере этого праздника главным, определяющим было горделивое, влюбленное отношение зрителей к кинематографу своей республики, тот особый интерес к личности и искусству Чингиза Айтматова.

Наблюдать за Айтматовым в тот вечер было чрезвычайно интересно. Да, чувствовалось, что он, писатель Чингиз Айтматов, сознает и свою роль и свое место на этом празднике киргизского кинематографа. Но так же отчетливо чувствовалось другое: что его активно, остро волнует успех друзей кинематографистов. Достойно, уважительно представлял он землякам новое свое произведение. И в то же время нельзя было не заметить и нежности старшего и благодарности равного в обращении маститого автора к сотоварищам кинематографистам, стоявшим рядом с ним на сцене Дворца. Он как бы наводил зрителей на мысль: фильм обязан рождением своим режиссеру, оператору, актерам, без которых он, литератор, оказался бы на этот раз бессильным и немым.

В искренность Чингиза Айтматова нельзя было не поверить, вспомнив его кинематографическую биографию.

Я не оговорился, речь идет именно о кинематографической биографии писателя, а не только об истории экранизации его произведений. Наверное, нет сегодня ни одного значительного произведения Айтматова, не перенесенного еще

на экран. Более того, известный фильм «Красное яблоко» был поставлен по маленькому раннему рассказу писателя, почти не замеченному читателями, а повесть «Тополек мой в красной косынке» экранизировалась уже дважды. При этом каждое, буквально каждое обращение кинематографистов к Айтматову становилось (при очевидной разноречивости оценок, вызываемых фильмами) заметным общественным явлением, вызывало потоки критических статей, споры зрителей и специалистов.

Своеобразие таланта — вот где надо искать секрет благосклонности десятой музы к Чингизу Айтматову.

Почти все фильмы — экранизации его произведений отмечены желанием одновременно и сохранить и трансформировать в иную, кинематографическую образность эту неповторимость поэтического видения Айтматовым современного мира, как раз и привлекающую к нему внимание. Поэзия Ч. Айтматова, корнями своими уходящая в толщу национального быта, в пласты актуальной и острой общественной проблематики, — для кинематографистов и манящий свет и своего рода «философский камень».

И, конечно же, Айтматов неоценим с точки зрения киноискусства потому, что ему дано ярко и сильно выражать глобальные вопросы времени в конфликтах и ситуациях, отличающихся на первый взгляд своей локальностью и даже камерностью.

В сюжетах писателя, кажется, нет места ничему, кроме раздумий о частных нравственно-этических проблемах. Но всякий раз, погружаясь в течение личной жизни, личной судьбы людей, заинтересовавших автора, постепенно начинаешь ощущать стремительный напор потока помыслов и чувств, владеющих самим писателем, охватывающего своим художническим взором перспективу жизни, те ее философские параметры, до которых никогда не подняться его героям, даже тем из них, кто особенно дорог сердцу Айтматова. Островский писал, что «всякое художественное произведение дает мысль — и не одну, а целую перспективу мыслей, от которых не отделаешься». Не знаю, можно ли это сказать о к а ж д о м, даже действительно художественном произведении, но к Айтматову сказанное относится самым прямым образом. Именно перспектива мыслей всегда возникает из рассказываемых им историй, и для кинематографа она в первую очередь и становится интересной. Айтматов пишет, казалось бы, самых простых людей в самых простых, обычных ситуациях. Но под его пером они обретают философскую значительность и поэтический масштаб, размышления о нравственно-этическом содержании их жизненного опыта, их судеб всегда органично переходят в широкое русло взволнованных размышлений о процессах остросоциальных, общественно значимых.

Специальный и обстоятельный анализ своеобразия прозы Чингиза Айтматова — не мой удел и не моя задача. Я лишь попытался определить то, что особенно плодотворно сказалось на опыте кинематографических адаптаций творчества писателя. Процесс этот не был ни идиллическим, ни простым при всей очевидной его результативности.

Общеизвестно, что Чингиз Айтматов никогда не был безучастным и снисходительным наблюдателем экранизации своих произведений. Даже в тех фильмах, где его имя не значится в числе сценаристов, влияние писателя на режиссерскую трактовку, на общую атмосферу экранного повествования сказывается достаточно отчетливо. Можно поэтому сказать, что отношение Айтматова к кинематографу до некоторой степени служит как бы моделью идеальных взаимоотношений литературы и десятой музы. Во всяком случае, каждую свою новую встречу с экраном Айтматов рассматривает не прагматически, а как возможность продолжить творческий поиск на новых параметрах, иногда даже как повод для переосмысления судеб, некоторых черт уже известных читателям героев. Вот почему смещение конфликтов, ситуаций, характеров, заметное при сравнении, по сути, почти всех фильмов, сделанных по рассказам и повестям Чингиза Айтматова, с его же прозой, не может быть обойдено ни литературными критиками, стремящимися проникнуть во внутреннюю логику творчества киргизского писателя, ни критиками-кинематографистами,

озабоченными постижением специфических закономерностей, отличающих прозу экранного повествования от прозы, рассчитанной на читательское восприятие.

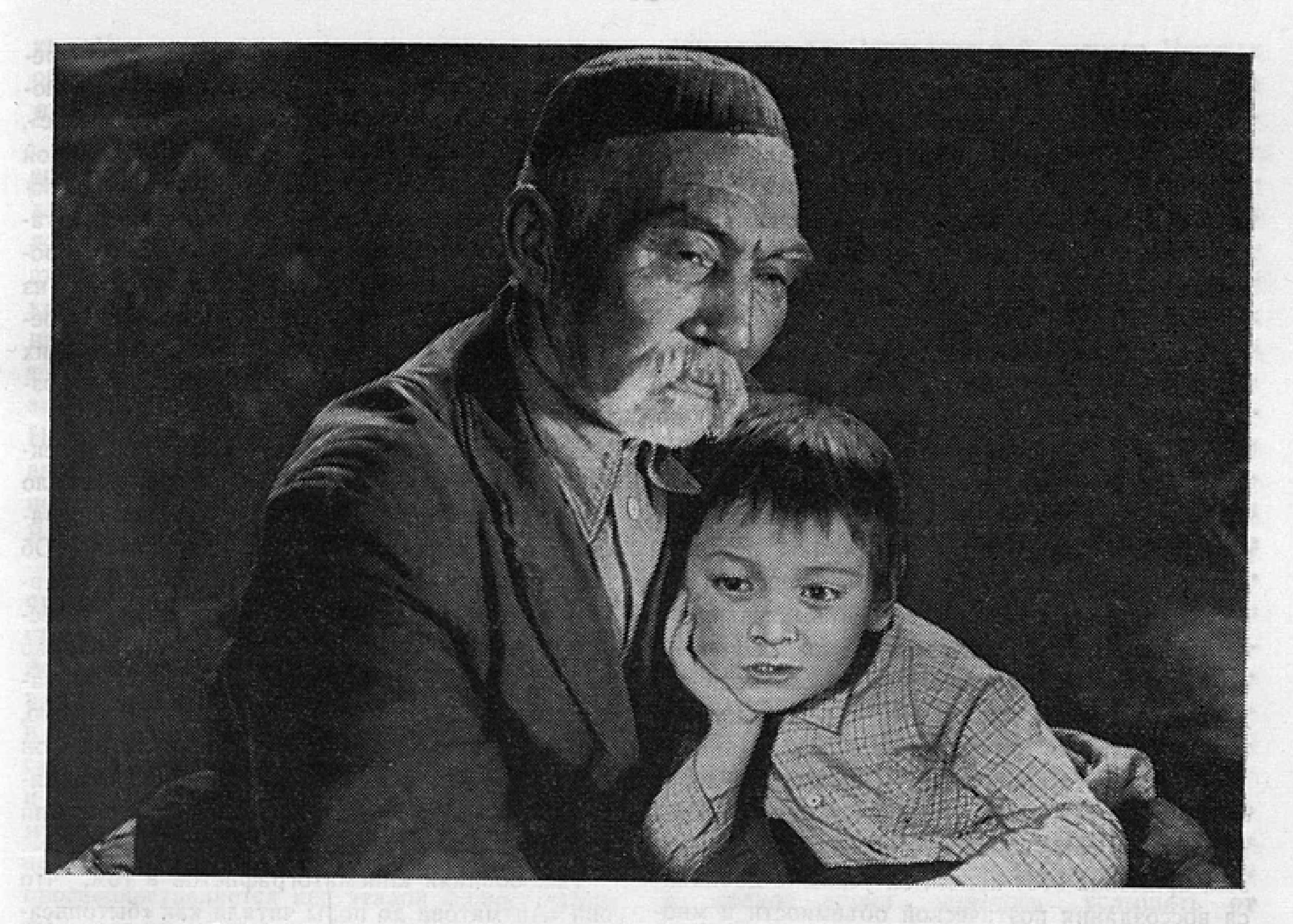
Повесть «Белый пароход» появилась в первом номере журнала «Новый мир» за 1970 год. А премьера фильма «Белый пароход» состоялась шесть лет спустя. Дистанция времени в данном случае не просто формальное обстоятельство. В этом убеждает даже поверхностное сравнение двух крупных произведений, каждое из которых в определенной мере самостоятельно по отношению к другому. Конечно, тут надо вспомнить и о том, что рядом с писателем на этот раз снова работал соавтор, обладающий ярким творческим своеобразием, незаурядный и, следовательно, имеющий неоспоримое право на собственное истолкование произведения и правом этим воспользовавшийся. Но — и это обязательно надо иметь в виду — при участии и под наблюдением Чингиза Айтматова, который сам переработал и переосмыслил в сценарии некоторые важные мотивы своей повести. Необходимость этой переработки определялась для Айтматова, как всегда, прежде всего самим фактом перевода повести в систему другого искусства, стремлением увидеть повесть по-новому, через призму кинематографа, но не только этим — были на этот раз у писателя и другие причины, для понимания которых необходимо вспомнить о резко разноречивых суждениях, вызванных шесть лет назад публикацией повести.

Одним из наиболее примечательных моментов острой дискуссии, сопровождавшей появление повести «Белый пароход», стал полемический диалог поэта В. Солоухина и критика Д. Старикова, опубликованный в июле 1970 года в «Литературной газете». К этому диалогу потом присоединились писатель А. Алимжанов и читатели газеты. А завершили дискуссию сам Айтматов статьей «Необходимые уточнения» и редакция — коротким послесловием.

На острие спора, как, наверное, еще помнит читатель, оказался прежде всего финал повести. Причем спорили не о жизненной достоверности или художественной правомерности гибели мальчика в принципе, а о философской закономерности такого финала в структуре именно этой повести. Обывательская робость, с порога отрицающая возможность трагедии в нашей действительности, была равно чужда и сторонникам Айтматова и его оппонентам.

Но если В. Солоухин безоговорочно принял итог повести, увидев в нем оптимистическое разрешение конфликта между духовным и бездуховным началом, то другие участники спора как раз этого разрешения в повести не нашли. Солоухин утверждал, что хотя красота, столь близкая сердцу Чингиза Айтматова, не сумела одолеть в поединке с Оразкулом и ему подобными, она торжествует в сознании читателей («Красота покидает Оразкула и ему подобных, — заметил поэт, — и в этом, может быть, ее победа»). Д. Старикову, оказавшемуся главным оппонентом писателя, такая система рассуждений показалась неубедительной. В процессе спора точка зрения Д. Старикова у некоторых участников вызвала недоумение и даже раздражение. В его суждениях о повести усмотрели ни больше, ни меньше, как попытку нормировать творчество художника, загоняя его в априорно заданную схему. Однако позиция критика, во многих отношениях вовсе небесспорная, как раз с этой точки и не вызывает у меня сомнений. Его спор с Айтматовым, повторяю, далеко не во всем доказательный, в главном затронул все же весьма серьезные вопросы. И как раз те, которые оказались особенно важны при переводе «Белого парохода» со страниц книги на экран. По мнению Д. Старикова, безысходность истории, свершившейся на лесном кордоне, предопределена не столько гибелью маленького героя, сколько отсутствием в повести общественно определенного, убедительного ответа на вопрос: «Как надо жить, чтобы не гибли дети?» В сущности, это мнение поддержала и редакция «Литературной газеты»: «Из высказываний участников дискуссии вытекает, что мотив борьбы против жестокости и бездуховности, безнаказанно попирающих светлые мечты маленького героя, прозвучал в «Белом пароходе» несколько приглушенно.

Вероятно, драматические обстоятельства жизни и смерти мальчика требовали большей определенности в авторском отношении к «не-



«Белый пароход».
Момун — А. Куттубаев
Мальчик — Н. Сыдыгалиев

противленческой философии» Момуна и в связи с этим — более четкой сюжетной завершенности конфликта».

Сам Айтматов в своей статье тоже коснулся этих вопросов, но до поры обращаться к его суждениям, высказанным на страницах газеты, мы не будем. О них полезнее будет вспомнить позже, в связи с фильмом, где многие из этих уточнений были — это-то и надо оценить прежде всего — реализованы творчески. Отметим лишь веру, с которой писатель говорил в своей яркой статье о способности поэзии преображать чувства и помыслы, возбуждать жажду борьбы против зла и бездуховности в нашей жизни.

Это важно, так как водораздел между носителями разных суждений о повести «Белый пароход» тем и определяется, насколько критики ее принимают веру автора в преобразующую силу поэзии. В голосах оппонентов Чингиза Айтматова явно слышатся нотки сомнения в правомерности такой веры

В прямой связи с этим — вопрос о поэтическом своеобразии творчества писателя.

Проблема поэтического начала в прозе Айтматова всегда вызывала неоднозначное толкование и в читательской и в литературной среде, однако именно при обсуждении «Белого парохода» эта проблема вызвала столкновение оценок, уже резко несовместимых. Многих смутила высочайшая концентрация поэзии, пронизывающей каждую строку повести и направляющей развитие конфликтов, поступки персонажей и проявления их характеров. Тем более что поэзия в «Белом пароходе» спонтанно переходит в символику, смешивает повседневность и легенду в пропорциях, то обжигающих душу болью, то возвышающих ее до постижения красоты

Можно понять тех, кто счел все это новым и непривычным для Айтматова; в такой концентрации эти «смеси» действительно наличествовали, пожалуй, только в «Прощай, Гюльсары!». Хотя, если рассмотреть глубже, то станет ясно, что «Белый пароход» возник как логический итог поисков и развития художника на всем протяжении его творчества. Не случайно и не вдруг пришел писатель к столь смелому применению поэтических законов в реалистической прозе. Стремлением к прочному сплаву этих разнонаправленных начал отмечены, по существу, все его произведения. Только в разной степени — недаром во многих из них авторское видение людей и событий, авторский комментарий как бы расслаиваются, персонифицируясь в настроениях и мировосприятии одного или даже нескольких героев, выступающих от имени автора-рассказчика или на равных с ним, хотя и не теряющих при этом своей индивидуальности, права на свое отдельное существование в структуре рассказа.

Заметим, что прием этот — назову его лирическим многоголосьем — свойствен уже ранней прозе Айтматова. Уже в первых своих рассказах, применяя этот прием, он успешно добивался воссоздания поэтической объемности и многоцветья образа мира, возникавшего из подробно описанной повседневности. Под знаком еще более глубоких философских размышлений строится такая полифония в наиболее значительных повестях Айтматова последних лет — в «Прощай, Гюльсары!» и в «Белом пароходе», — обретая форму наиболее строгую и потому особенно сложную.

В этом смысле повести «Прощай, Гюльсары!» и «Белый пароход» представляются началом нового творческого периода, отмеченного высокой мерой поэтической цельности в осмыслении писателем мира, где живут его герои. Для того, чтобы выразить бесконечное множество оттенков сложного, постоянно меняющегося состояния мира, донести до читателя живую диалектику чувств и размышлений героев, не дающих покоя и самому писателю, Айтматову больше не нужны персонажи-секунданты, персонажи-свидетели. Повествование теперь и более строго объективировано и в то же время, в полном смысле этого слова, пронизано, освещено тревожной и сложной, диалектически развивающейся мыслью писателя. В «Белом пароходе», например, голос автора с равной лирической силой воссоздает картины, открывающиеся взору семилетнего мальчика, и высвечивает потаенные истоки озлобления Оразкула. Он не просто судит, но и изнутри понимает каждого из тех, о ком пишет, сливается с ними и одновременно высоко поднимается над каждым из них и над всем этим микрокосмом, который возникает из-под его пера.

Именно это слияние объективного и субъективного в прозе Айтматова и представляло всегда самый опасный искус для кинематографистов, обращавшихся к его произведениям. Об этом пишет и Владимир Коркин, опубликовавший в журнале «Театр» (1976, № 12) интересную, свежую по наблюдениям статью «Право на исповедь» — об инсценировках и экранизациях прозы Чингиза Айтматова. К сожалению, наблюдения и выводы В. Коркина там, где он касается кино, в некоторой степени обесцениваются его недостаточным знанием фактов или произвольным обращением с ними.

Так, обвиняя кинематографистов в том, что они «Айтматова до поры читали как «бытописателя», что, на наш взгляд, неточно и схематично», В. Коркин строит свой обвинительный вердикт в основном на разборе посредственного фильма «Перевал» (поставленного в 1960 году по повести «Тополек мой в красной косынке»), но не считает нужным вспомнить такие примечательные, вызвавшие острый интерес ленты, как «Зной», «Джамиля» и тот же «Белый пароход». Что же касается фильма Г. Базарова «Материнское поле», тоже никак не укладывающегося в схему автора статьи, то о его существовании критик, по-видимому, просто не знает. В. Коркин пишет: «Не случайным кажется, например, факт, что именно эта повесть (пожалуй, единственная из айтматовских произведений) не получила до сих пор экранного воплощения. Видимо, сопротивление материала оказалось слишком большим для кинематографа...» Увы, тут все плод чистого недоразумения: и многозначительное умозаключение по поводу «не поддающейся» кинематографу стилисти-

ки «Материнского поля» и по поводу причин, обусловливающих «сопротивление» прозы Айтматова кинематографу.

Такое сопротивление несомненно существует, ибо нет произведения прозы или драматургии, для которого новое рождение на экране не было бы неким насилием над его внутренней структурой и изначальной природой. Однако как раз в случае с Айтматовым мы наблюдаем не только сопротивление, но и особую о т к р ы т о с т ь его прозы кинематографу, ее, так сказать, исходную предназначенность для экрана. Не случайно же именно Айтматов стал тем прозаиком, чьи произведения — почти все до единого — были экранизированы. С позиций В. Коркина этого факта не объяснишь.

Возражения вызывает и стремление автора статьи «Право на исповедь» утвердить в качестве решающего критерия «культуры чтения» Айтматова не просто близость, но обязательно адекватность фильмов-экранизаций смысловой и художественной структуре произведений писателя. Возможна ли такая адекватность? Да и нужна ли она? И уж совсем непонятно, почему фильм «Бег иноходца», где переданы только некоторые мотивы из «Прощай, Гюльсары!», противопоставляется как эталон фильму «Первый учитель», тоже выдвинувшему несколько иную концепцию образов и сюжета повести, но оставшегося глубоко айтматовским по духу, по мироощущению.

Да, кинематограф Чингиза Айтматова — не дубликат прозы Чингиза Айтматова, он явление столь же самостоятельное и обладающее своими особенностями, выработанными не вопреки писателю, а при активном его участии. А складывался кинематограф Айтматова действительно не просто. Эмоциональная и стилистическая многослойность прозы писателя и озадачивала режиссеров, оказывавшихся перед необходимостью поиска экранной образности, равной по силе выразительности слову писателя, и обманывала иных из них мнимой легкостью поиска. Последнее и объясняет, почему приблизительность и неточность «перевода» на язык кино обнаруживается особенно резко в тех фильмах, авторы которых полагали, что достаточно будет, если они просто станут буквально следовать повествовательной манере Чингиза Айтматова. А с другой стороны, когда режиссер И. Поплавская при экранизации повести «Тополек мой в красной косынке» (фильм «Я—Тянь-Шань») или великий оператор Сергей Урусевский, поставивший «Бег иноходца» по повести «Прощай, Гюльсары!», восприняли прозу Айтматова только как сигнал для построения новой внешне эффектной системы субъективированных поэтических метафор и символов, они тоже не добились успеха.

«Поэтический слой» в атмосфере произведений Чингиза Айтматова необычайно ярок и красочен (в ранних произведениях даже цветист, как мне кажется), писатель не стыдится ни высоких слов, ни открытых чувств, которые доступны ему в необычайно широком диапазоне: от взрывов ярости до мягкой и нежной грусти, от страсти до тихих и горестных раздумий.

И может быть, именно в силу этой многомерности прозы Айтматова наиболее отчетливо определился успех фильмов, которые открыто вступают в конфликт с некоторыми особенностями своих литературных первоисточников. В этой связи я позволю себе привести два мнения о повести «Первый учитель», которые мне в разное время довелось услышать от И. А. Пырьева и от А. Михалкова-Кончаловского, поставившего одноименный фильм. Их мнения, разумеется, субъективны и теоретически небезупречны. Так, Пырьев, чрезвычайно любя и ценя Чингиза Айтматова, сам мечтал об экранизации повести «Первый учитель». Когда же повесть экранизировал Михалков-Кончаловский, Пырьев не принял его фильм. Он сказал примерно следующее: «Повесть такая добрая и светлая, а фильм слишком жестокий». А несколькими годами позже сам Михалков-Кончаловский на встрече со зрителями вспоминал, как, работая над фильмом, преодолевал то, что казалось ему сентиментальной интонацией повести. При этом режиссер горячо благодарил Ч. Айтматова за понимание и поддержку (писатель был соавтором сценария). К сожалению, мне неизвестны детали замысла Пырьева, но легко предположить, что он строился как раз на тех особенностях повести, которые (при согласии автора) остались за рамками кинемато-

графического кадра в картине А. Михалкова-Кончаловского. В ней не нашлось места для элегического рассказа героини повести о прошедшем, не сохранилась и трогательная взволнованность молодого художника, слушающего ее рассказ. Но дают ли эти разночтения основание для утверждения (такое утверждение мы находим в статье В. Коркина), что А. Михалков-Кончаловский якобы предпочел драму психологическую философской драме?

Ответ на этот вопрос не может быть однозначным. Фильм «Первый учитель» не свободен от односторонности, и в отзыве Пырьева есть свое, как принято в таких случаях говорить, рациональное зерно. На излишнюю жестокость фильма сетовал также в своей книге «Завтра и сегодня» И. Вайсфельд. Однако односторонность эту неверно было бы объяснять тяготением авторов экранизации к бытовой трактовке произведения. Ведь в повести поэтический накал и философский масштаб обобщений (как это и вообще характерно для произведений Чингиза Айтматова) концентрируются отнюдь не только в авторских описаниях и толковании событий. Да, Михалков-Кончаловский увлекся бытовой живописью, на которую так щедр Айтматов, но, как и сам писатель, он не остановился на этом бытовом слое, а проник через него в самую сердцевину философского и поэтического мировосприятия писателя. Конечно, можно назвать, как это делает В. Коркин, Алтынай «сном и явью революции в киргизской степи». Это красиво. Но обратившись к Ч. Айтматову, мы заметим, что впервые с учителем девочка разговаривает, «прикрывая ладонью колено, видневшееся сквозь дыру в подоле». И тут же вспомним солнце, горевшее огнем «на посеребренных пуговицах испещренного заплатами бешмета»; вспомним и то, с чего началась неосознанная до поры ею самой борьба Алтынай за себя, за будущее: со сбора кизяка для обогрева первой школы. Быт? Конечно, быт! Но быт у Айтматова — точный, жесткий, страшный порой — словно стартовая площадка для взлетов его поэзии. А. Михалков-Кончаловский это понял. Как поняла это и Л. Шепитько, поставившая прекрасный фильм «Зной» по повести «Верблюжий глаз». Этим молодым в ту пору кинематографистам удалось главное — прорыв сквозь земную, прозаическую, бытовую оболочку героев писателя к поэтической первооснове их мечтаний и страстей. Вспомним знаменитый, не раз уже описанный критиками, эпизод купания Алтынай под дождем в фильме А. Михалкова-Кончаловского. Эпизод этот в деталях не повторяет повесть, но, право, он равен по своей силе образу, созданному Айтматовым. Вспомним эпизод пахоты в фильме Л. Шепитько. В нем также воплощены накал и плотность айтматовской прозы, передана интенсивность и сила айтматовской поэзии.

Можно понять критика, которому сегодня экранные опыты десятилетней давности кажутся недостаточными в свете последующего развития и кинематографа и самого писателя. Но в таком случае он должен был быть более точным в выборе объектов сравнения. Судить фильмы «Первый учитель» и «Зной» по меркам «Белого парохода» и «Прощай, Гюльсары!» неправомерно. Ведь и творческий облик писателя не оставался за эти годы неизменным. Развитие Чингиза Айтматова как писателя обусловило и новый, более высокий уровень кинематографа Чингиза Айтматова.

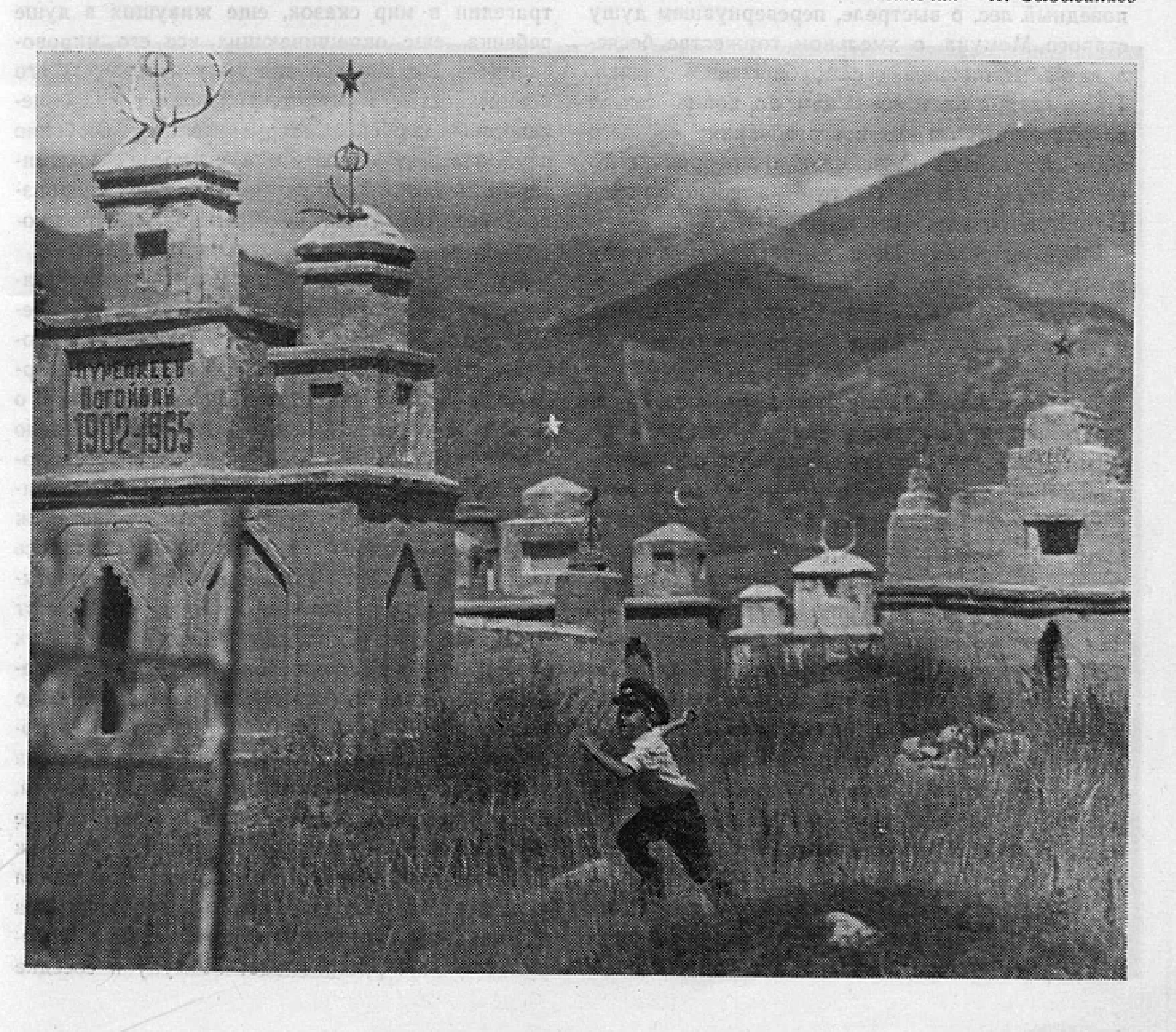
«Белый пароход» — первая экранизация, на этот уровень восходящая.

Это тем более знаменательно, что произведение особенно трудно для экранизации. Голос автора обращает в монолит стилевую многослойность повести, создавая одновременно и по-особому крепкую и по-особому подвижную взаимосвязь между богатством реалий жизни, проявленных писателем сквозь «магический кристалл» его замысла, и многообразием поэтических интонаций прозы «Белого парохода». В отличие от более ранних произведений Айтматова, повесть лишает режиссера возможности ориентироваться на какую-либо одну интонацию — в надежде от нее перейти к постижению и воссозданию всей полифонической структуры произведения. Стоит в этой связи еще раз вспомнить дискуссию, шесть лет назад возникшую вокруг «Белого парохода»: она поможет нам понять, что проблема тут не только в формально-стилистических трудностях, за-

ключенных в поисках киноэквивалента емкого, многомерного слова писателя. Кстати, стилистике «Белого парохода» не свойственно поэтическое «неистовство», лирическая взвинченность авторских отступлений, которые ощущались во многих его рассказах и повестях раннего периода. Все, о чем пишет он на этот раз, можно увидеть, предметно ощутить, услышать, и режиссер Болотбек Шамшиев вместе с оператором М. Мусаевым и художником В. Донсковым с очевидным выигрышем для фильма воспользовались щедростью и выразительностью фактуры повести.

Однако при анализе фильма мне не избежать традиции, сложившейся еще в период обсуждения повести, и тоже придется начать с разбора характеров героев «Белого парохода» — обитателей и работников отдаленного лесного кордона, затерявшегося где-то в горах близ озера Иссык-Куль. Без этого трудно постичь поэтическую аритмию, столь заметную в развитии сюжета, понять значение причудливых символов, возникающих среди подробно выписанных реалий быта, оценить ювелирную отделку едва заметных, на первый взгляд, деталей, а главное, проникнуть в глубины автор-

«Белый пароход».
Мальчик — Н. Сыдыгалиев



ского замысла, осознать цель, к которой он ведет своих читателей. В «Белом пароходе» все подчинено выявлению социальной и нравственной сущности и ценности человека. Недаром каждой судьбе, каждому характеру предпослан своеобразный пролог. Останавливая то на мгновение, то надолго фабульное движение повести, писатель возвращает нас в прошлое старика Момуна, бабки, Оразкула, помня прежде всего, конечно, о своем основном герое — о Мальчике Когда же мы узнаем о них, казалось бы, в с е, он рассказывает нам самое главное: о событиях двух последних дней жизни Мальчика, о бунте деда Момуна против Оразкула, о возвращении маралов в заповедный лес, о выстреле, перевернувшем душу старого Момуна, о хмельном торжестве бесчеловечности, наконец, о самоубийстве Мальчика. Тогда-то и станет ясен нам до конца смысл вступительных строк повествования: «У него было две сказки. Одна своя, о которой никто не знал. Другая та, которую рассказывал дед. Потом не осталось ни одной...»

Вряд ли у кого-либо из читавших повесть возникло сомнение в том, что главным ее героем является Мальчик, сирота при живых родителях, воспитанник «расторопного Момуна».

Тем не менее Д. Стариков, пораженный жестокосердием авторского финала, счел возможным обратиться к писателю с испытующим вопросом: «А был ли мальчик?» И именно в этом вопросе была заключена самая суть позиции критика, которому казалось, что Айтматов реальную сложность бытия подменил поэтической абстракцией и решил финал повести во имя априорно заданной идеи. Писатель отвечал в статье «Необходимые уточнения»: «...Мальчик был мальчиком, и противопоставить грубой силе Оразкула он мог только непримиримость». И далее в свою очередь спрашивал и своего критика и самого себя: «И потом, так ли важно жалеть мальчика? По-моему, его надо понимать прежде всего, а там и жалеть...»

Мне сомнения в объективном существовании Мальчика непонятны. Я верю в его реальность и вижу его — большеголового, с тонкой шеей, с оттопыренными ушами, с исцарапанным носом. Я жалею его.

И все-таки понять его мне было бы так же трудно, как понять вспышку молнии, с которой автор сравнил в последних строках повести жизнь своего героя, если бы семилетний Мальчик оказался единственным лирическим героем повествования. По-настоящему, однако, ведет его другой человек, мудрый и зрелый в своей нетерпимости к общественному и нравственному злу и помогающий нам ощутить взывающую к нашей совести незащищенность ребенка, неизбежную в его возрасте зыбкость и размытость представлений о мире. Отсюда и берет начало решение Айтматова перенести эпицентр трагедии в мир сказок, еще живущих в душе ребенка, еще окрашивающих все его мировосприятие. Но как раз для кинематографа с его конкретностью и документальностью такое перенесение особенно затруднительно, особенно неудобно. Тем более что и авторский комментарий, играющий такую важную роль в произведениях Айтматова, на экране должен раствориться в изображении, диалогах, действии.

Вот почему первые кадры фильма настораживают. Режиссер, словно не слыша трагических нот, уже звучащих во вступлении в повесть, начал фильм только мажорными аккордами, с первой сказки малыша — со сказки о Белом пароходе. Конечно, это сразу вывело фильм «на тему», но сверкание красок, полет бабочки, за которой следят глаза мальчика, как и многое другое, тут, увы, слишком уж напомнило фильмы, где поэтическое пытались уловить и передать такими же легкодоступными и поэтому расхожими средствами. Но вот прозвучал первый сигнал тревоги: Мальчик заговорил с дедом о пароходе и о своем отце-матросе. В повести автор вспоминает об отце Мальчика поначалу спокойно, не спеша до поры обнаруживать, что значит для ребенка этот придуманный матрос с Белого парохода. В фильме сразу же поражает, ранит сердце напряженная серьезность, с которой Мальчик допытывается у деда: «А почему мой папка никогда не приезжает к нам?» С этого вопроса и начинается, по существу, первая сказка, которую Мальчик рассказывает Момуну и соседке

Гульджамал. Заканчивает же он ее плача, страстно, с мольбой сквозь слезы: «Почему ты к нам не приезжаешь? Я так скучаю по тебе». Трудно передать при помощи привычных критических терминов то, что делает в эти минуты на экране Нургазы Сыдыгалиев — Мальчик. «Передает», «убеждает», «живет» — все эти слова тут не подойдут, если вспомнить, что исполнителю, как и герою, семь лет. Поздравим же Болотбека Шамшиева с режиссерской и педагогической удачей, позволившей ему столь точно «совместить» облик Нургазы Сыдыгалиева с образом повести, наполнить его и горечью и надеждами маленького героя. Мальчика в фильме, если воспользоваться уже знакомыми нам формулировками самого Айтматова, можно и *понимать* и *жалеть* — в меру этого понимания. Он не умилительный малыш, каких много на экране, но человек, подраненный на самом взлете и успокаивающий тоску одиночества игрой в Белый пароход, мечтой о нем. И та нетерпимость Мальчика, о которой писал Чингиз Айтматов, проявляется на экране прежде всего в неудержимой жажде добра и красоты, освещающей его дни, в жажде обязательно разделить с

«Белый пароход».
Мальчик — Н. Сыдыгалиев,
Гульджамал — А. Темирова



кем-нибудь свою веру в чудодейственность сказки. Вот почему из первых кадров фильма, к счастью, не прорастает идиллия, они аккумулируют в себе и трепетность, и свет мироощущения ребенка, и в то же время — по контрасту с праздничным великолепием окружающего мира — подводят к первой мысли о близости Мальчика к роковому поджидающему его в финале отчаянию.

В повести сказку Мальчика о Белом пароходе автор вспомнил в день приезда на кордон автолавки. В рассказе об этом одна простая фраза — «Сначала был куплен портфель» — приводит в действие сложнейший механизм всего сюжета. А Болотбек Шамшиев развернул на экране историю покупки портфеля в праздничное действо. И впрямь, понимаем мы, каждый, кто дорог Мальчику, должен увидеть, не может н е у в и д е т ь это чудо — черный дерматиновый портфель с блестящим замочком-защелкой! И вот Мальчик показывает его всем своим друзьям — «Верблюду», «Танку» и даже «Волку», всем тем огромным, неподъемным, мертвым камням, которые он одушевил своей добротой и щедрой детской фантазией. И мы, следуя за ним, увидели их ж и в ы м и, а главное — по-настоящему разглядели и поняли деда Момуна.

Образ Момуна, если судить по той, шестилетней давности дискуссии, заинтересовал читателей и критиков не меньше, чем смерть маленького героя повести. Во всяком случае, спорили о нем особенно много и упорно. Не всех удовлетворили, как мы помним, и те «уточнения», которые высказал по ходу дискуссии об образе Момуна автор. Объясняя свое отношение к старику, он тоже отметил «пассивную доброту» старика как его главную черту. В повести об этой черте старика, впрочем, говорилось еще более определенно. «Всю жизнь с утра до вечера в работе, в хлопотах прожил Момун,— читаем мы,— а заставить уважать себя не научился». Кого же винить в этом? Очевидно, самого старика, который всю жизнь прожил как-то около настоящего дела, а неистощимое свое доброжелательство к людям разменял всего лишь на суетливую готовность услужить всем и каждому. Не забудем, впрочем, при этом и горьких, ироничных рассуждений автора о неумении нашем разглядеть настоящего человека за неважной внешностью, за покладистым характером.

В фильм рассуждения эти не вошли. К сожалению, по форме своей они остаются пока привилегией литературы. Тем более интересно то, как сумели писатель и режиссер объяснить философию и характер старика в киноверсии «Белого парохода», пользуясь доступными кино выразительными средствами.

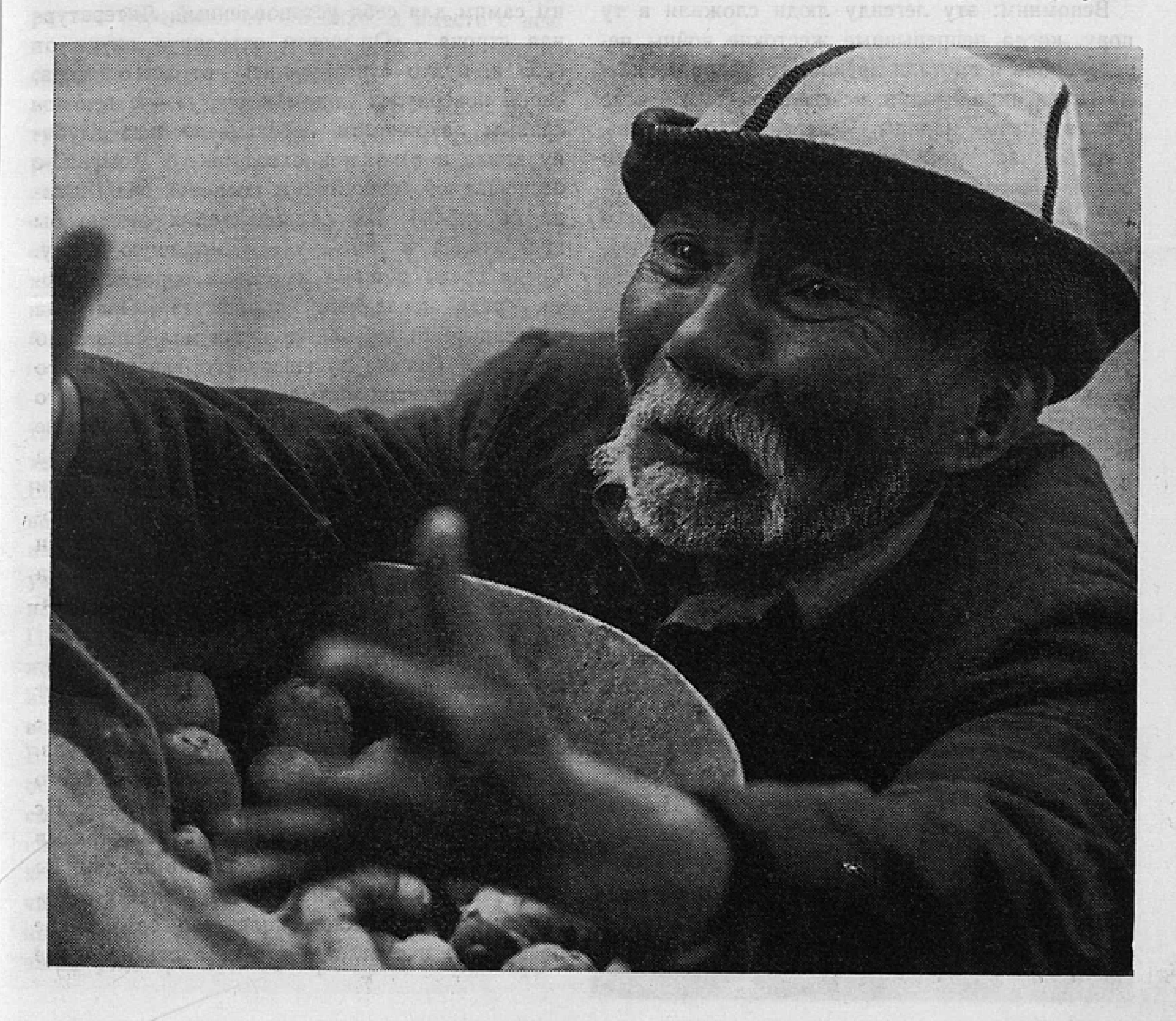
Момун (А. Куттубаев) вызывает странное щемящее чувство участия. Он таков, каким написал его Айтматов. Совсем «неаксакальская» внешность, скудная бороденка, щуплая фигурка, постоянная улыбка смущения на губах. А главное — во всем его облике, в глазах, в поведении — безмерная усталость, придавленность, почти надлом. Есть и примечательное отличие кинематографической предыстории Момуна от литературной. Момун из фильма прошел войну (в повести он трудармеец). Его старенькую телогрейку перехватывает солдатский ремень. О фронтовом прошлом деда напоминает Мальчику и заезжий шофер. Значит, кто-то силой и напором согнул Момуна, превратив его в доброе ничтожество? В финале есть ответ и на этот вопрос, и нам не миновать его. Пока же вспомним то, как изо дня в день живет старик. Вот он нехотя, точно по привычке, сдерживает ворчливые попреки жены, вот мается около дома, где зять Оразкул колотит (в который раз!) дочь его Бекей, не способную рожать детей. В такие минуты в облике старика, в его движениях, интонациях усталость, душевная окаменелость ощущаются особенно остро, почти на грани катастрофы. Кажется, что он живет по инерции в этом мире свар, оскорблений, грубости, таком чуждом его душе, таком гнетущем.

Но стоит Момуну остаться с внуком — и сразу свет жизни и мечты появляется в его взгляде, в мягкой, доброй улыбке. Такие превращения, происходящие в фильме неоднократно, не объяснить лишь инстинктивной тягой друг к другу двух одиноких людей, тем, что Мальчик — единственная и последняя привязанность старика. Тут есть и нечто большее —

то глубинное, что определяет истинный масштаб характера Момуна. Ведь горделивое сознание своего достоинства, которое пробуждает в Момуне общение с внуком, приоткрывает нам скрытую основу его личности, а вместе с тем объясняет и силу ожидающего его поражения, помогая при этом понять глубочайший гуманистический смысл сказки, завещанной им Мальчику.

Многие рецензенты повести уже отмечали, что Чингиз Айтматов по-своему транскрибировал народную легенду о Матери-Оленихе. Экранизация доказала, что писатель остался верен этой трактовке, в основном повторив в фильме предложенную им версию старинного предания. Не смею вмешиваться в споры специалистов по этому поводу. Отмечу лишь, что не правы те, кто видел в легенде о Матери-Оленихе адекватное отражение истории народа. Даже поверхностное знакомство с фактами глубокой древности убеждает в том, что отнюдь не кроткие и смиренные приходили с берегов Енисея на берега Иссык-Куля. Предкам деда Момуна было знакомо жестокое упоение кровавыми победами, не только мужество, но и коварство в бою. И тем не менее

«Белый пароход».
Момун — А. Куттубаев



они оставили в наследство легенду, сложенную во славу добра и благодарности, и именно это воспринял в ней Айтматов, взволнованно, хотя и на свой лад, пересказавший ее для нас. Вот как он сам комментирует свое понимание легенды: «Извечная неустанная устремленность человека к добру, к разумному господству над природой нашла в легенде не просто беспристрастное отражение, но и свое критическое осмысление. Критерий гуманности и здесь — отношение человека к природе. И отсюда закономерно вытекает проблема нравственная — проблема совести, как одной из важнейших функций сознания, как одного из качеств, отличающих человека от всего остального в мире».

Вспомним: эту легенду люди сложили в ту пору, когда непрерывные жестокие войны перекраивали и сметали древние государства, когда гибли цивилизации, исчезали в пыли и огне набегов целые народы. Человек каждый день, каждый час готов был потерять добытое им вчера. Поэтому-то ему и было важно сохранить для себя и для потомков нечто, без чего он — по точному и образному слову Айтматова — просто перестал бы отличаться «от всего остального в мире».

Проблема совести... Попробуйте спроецировать ее на судьбу и жизнь старика Момуна, и вы поймете: перед вами человек, растерявший многое и потому с особой истовостью защищающий теперь то последнее, святое, что оставила ему жизнь.

С этой точки зрения особенно важно, что как раз в кинематографическом варианте легенды был найден сильный и точный образ того предела, у которого человек обязан остановиться, чтобы не только отринуть все злое и темное, но и преодолеть собственную слабость. Это образ реки, уносящей колыбель с ребенком от пожаров и крови, навстречу доброй и мудрой Матери-Оленихе.

А. Алимжанов в дни дискуссий вокруг повести обвинил ее автора в «произволе». По его мнению Момун не мог стрелять в белую олениху, появление которой в заповедном лесу накануне воспринял как торжество своей мечты о царстве доброты и братства, в котором наконец все будут счастливы. И все же сильная, суровая правда — в ответе Айтматова: «Конечно, хорошо было бы, если бы люди под тяжестью разного рода причин никогда не шли на компромисс со своей совестью, не капитулировали перед злом. Но, увы, человечество, видимо, должно еще приложить немало усилий, чтобы всех людей избавить от этих «слабостей».

Ни писатель, ни режиссер не сочли нужным п о к а з а т ь самую минуту отступничества Момуна, предпочтя нам самим поразмыслить о том, насколько страшной для старика она была. И мы можем это представить, увидев Момуна — А. Куттубаева в ночь после роковой охоты, после того, как он отошел за предел, им самим для себя установленный. Литературная строка — «Он почти оттолкнул внука от себя и, будто отвернувшись от всего мира, снова повернулся лицом к очагу»,— с великолепным лаконизмом передающая всю глубину стыда и отчаяния, охватившего Момуна, с беспощадной точностью и полнотой реализована на экране. Мы видим: старик словно бы превратился в линялую, запыленную куклу. Среди суеты и шума хмельной воровской ночи, среди последнего торжества Оразкула страдальчески жалкое стынет в молчании лицо деда, все больше тускнеют его глаза. Он то сомнамбулически застывает посреди двора, то бессвязно бормочет какие-то пустые, ненужные слова, подчиняясь подсказке Оразкула, а под конец, как мешок, из которого вытряхнули содержимое, сваливается в кучу золы от погасшего костра. Поднимется ли он? Сможет ли жить дальше? В фильме нет прямого ответа на эти вопросы, в нем ощущается многозначительное отточие...

Тогда кто же они, те, кто, наверное, переживет трагедию Мальчика и Момуна, те, кто будет и дальше превосходно обходиться б е з с о в е с т и? Сегодня они пируют в доме Оразкула. И не видят, просто не замечают приникшего в безысходном отчаянии к земле старика. Не слышат они и последний отчаянный призыв Мальчика: «Отец, отец! Мне с ними плохо... Ты слышишь меня?» Их не заденет и сказка о Белом пароходе, единственное — но зато какое прекрасное и светлое,— что осталось на земле

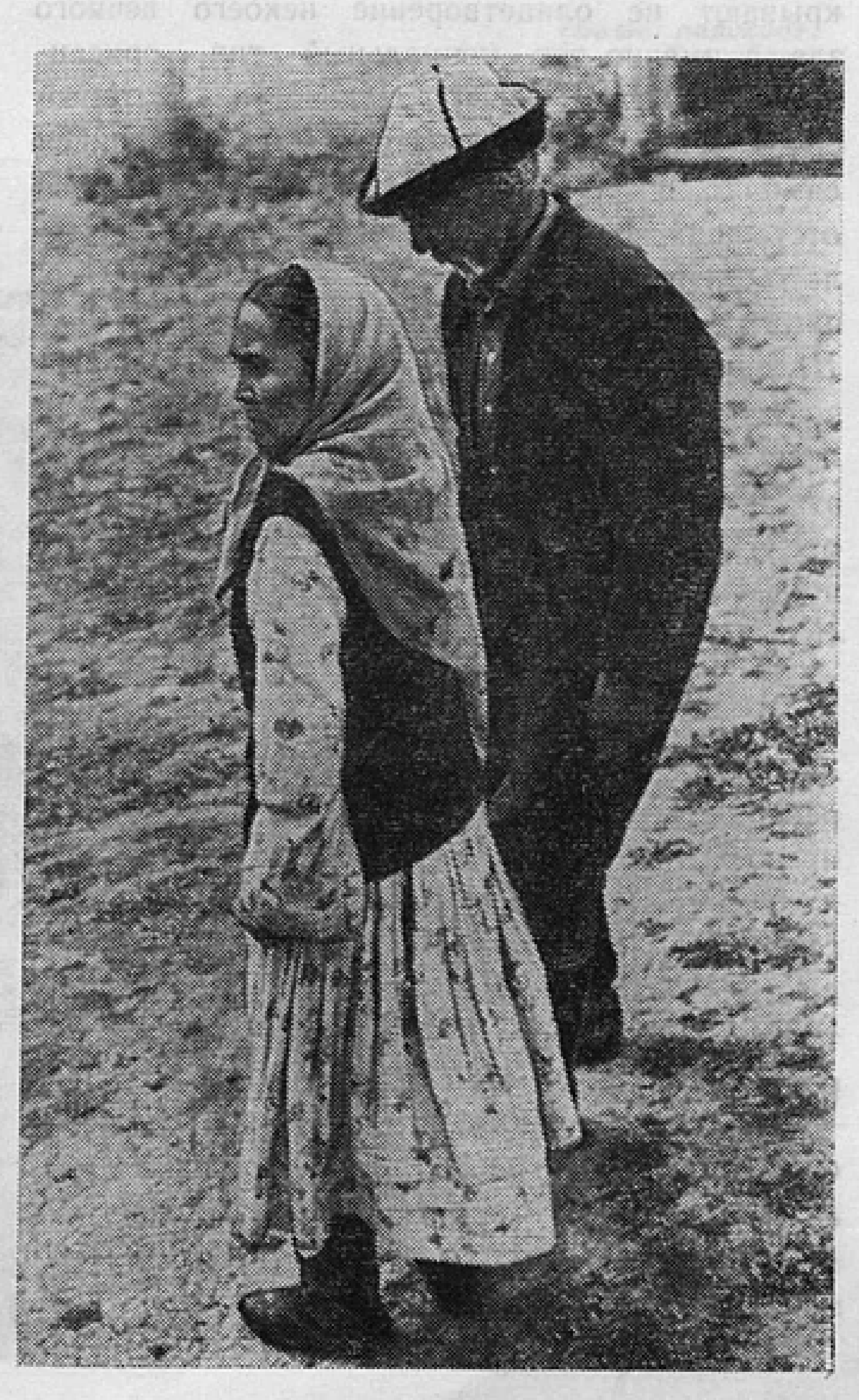
как дар от того, кто ее придумал. Иное дело легенда о Матери-Оленихе, которую все же, что ни говори, знает весь народ.

Начальник кордона Оразкул тоже знает легенду. И не верит в нее. Но именно его бессмысленная и злая жизнь как раз и подтверждает мудрость предостережения, заключенного в народном предании. Оразкул давно и без сожалений переступил «предел совести». «Да ерунда все это,— убеждает он себя,— какая там, к черту, Олениха, когда за копейку готовы друг другу в горло впиться или в тюрьму посадить! Это в прежние времена люди верили в Олениху. До чего же глупые и темные были тогдашние люди, смешно!» Говоря это, отрекаясь от Оленихи, а вместе с нею и от народного идеала добра и справедливости, Оразкул страшен, даже что-то похожее на вдохновение видится в нем в эту черную минуту. Желание, чтобы люди раболепствовали перед ним, а он не знал преград в своем стремлении к богатству и почету, Оразкул заявляет с такой нахальной силой, так агрессивно и страстно, что бытовые оправдания — бесплодие жены, служебные неудачи и т. п. — становятся недостаточными, чтобы объяснить всю ту глубину злости и бесчеловечности, в которую погружена душа Оразкула.

Впрочем, бесплодие его жены в системе метафор, развернутой Айтматовым, обретает не только бытовое, но и символическое значение. Бесплодие, которым наказан судьбой Оразкул, воспринимается как проклятие, лежащее на нем за поругание природы, как возмездие за унижение близких, за самую мечту о скорой и нечистой удаче, достигаемой в обход совести. Правда, на экране образ Оразкула оказался не таким многомерным и сложным, как в повести. О. Кутманалиев в Оразкуле не почувствовал бездны, на краю которой тот стоит. Вспомним: «Оразкул плакал и никак не мог остановить рыданий. Плакал оттого, что не его сын выбежал ему навстречу, и оттого, что не нашел в себе чего-то нужного, чтобы сказать хоть несколько человеческих слов этому мальчику с портфелем». На такие душевные движения экранный Оразкул не способен. Он получился у актера низким, страшным, но однокрасочным.

Трагедию бесплодия и угасания, терзающую его (и такую важную для Айтматова), мы ощущаем в фильме поэтому только опосредованно, благодаря поразительной искренности и увлеченности Мальчика заботой о колыбели, которую должна принести Оразкулу и тетке Бекей Мать-Олениха, тем самым восстановив мир и счастье в их доме. Глазами Мальчика мы измеряем и всю глубину падения начальника кордона в предфинальном эпизоде разделки туши убитой белой оленихи. Самозабвенная жестокость Оразкула усилиями режиссера и оператора обретает тут почти эпический мас-

«Белый пароход».
Бабка Карыз — С. Кумушалиева,
Момун — А. Куттубаев



штаб. К сожалению, достигается этот масштаб в основном за счет злоупотребления комбинированными кадрами. Так достигается почти буквальная реализация поэтического шифра повести, но слишком прямая, она в зримо материализованных образах неизбежно оборачивается упрощением, огрублением смысловой ткани. И снова нас возвращает к ней, позволяет оценить все ее художественное совершенство Мальчик, его чистота, его тоскующие о добре глаза, его молчаливое и тем не менее непримиримое осуждение торжествующего — на время — зла.

А то, что зло торжествует тут не в космических масштабах, не глобально, а в реальных ситуациях, сложившихся в силу вполне определенных причин, очень важно и для Ч. Айтматова и для Б. Шамшиева. В Оразкуле они открывают не олицетворение некоего вечного зла, а именно тот социальный тип, описанный во всей своей реальности, который общественно вреден в наши дни. Спившийся самодур, в сущности, недалекий и безнадежно отставший от жизни, Оразкул мечтает о «золотом времечке», когда он смог на своем леспромхозе не только «головы мозжить» и крутить других в бараний рог, но и с прямой пользой для себя вытягиваться перед начальством, лебезить и угодничать перед ним. Передавая эти черты, эти грани образа, О. Кутманалиев очень точен и убедителен. Его Оразкул весь в прошлом. Будущего у него нет. Все, что ему, сильному, здоровому человеку, осталось,— это только воспоминания о тех годах, когда в том леспромхозе «лес рубили так, что горы трещали», и все обращались к нему — «товарищ директор». Просили, умоляли... О. Кутманалиев превосходно воплощает в повадке и интонациях Оразкула, предавшегося воспоминаниям, пугающую, кабанью грацию этого приспособленца и карьериста. Кстати, не могу не упомянуть тут добрым словом и Г. Гая, озвучившего эту роль в русском варианте фильма

В фильме реальная мотивировка озлобления Оразкула по сравнению с повестью дана даже еще более глубоко и конкретно. Невольно думаешь, что как раз такие, как Оразкул, и сломали деда Момуна. Но сейчас поле деятельности Оразкула сузилось до одного кордона, отсюда и его ярость. Он ведь понимает, что жизнь окоротила ему руки и что теперь уже не дано будет вернуться во времена, когда он мог безжалостно ломать те корни гармоничного сосуществования человека и природы, которые столь дороги автору повести и постановщику фильма «Белый пароход».

Авторы фильма не прислушались к советам некоторых читателей повести наказать Оразкула за содеянное. Мы, как и в повести, расстаемся с ним, веселым, сытым и пьяным, а предсмертная мечта Мальчика о смелом юноше — шофере Кулубеке, который придет и заставит Оразкула ползать на брюхе, так и остается мечтой. Однако приговор Оразкулу внятно звучит с экрана. Особенно в сцене встречи бывшего директора леспромхоза с давним дружком его Кокетаем. Приятели на экране долго и многозначительно исподлобья разглядывают друг друга, вздыхают. Оразкул явно боится, что приезжий не окажет ему почета и теперь старая дружба пойдет врозь. Ведь Кокетай, судя по его виду, еще на поверхности. Но и у второго душа не на месте, видно, и его «времечко» на исходе. Иначе он не стал бы так «крадучись» одолжаться у бывшего приятеля ворованным лесом, а потом не спешил бы так покинуть место содеянного им вместе с Оразкулом. Даже в короткую минуту торжества, когда они празднуют убийство оленя, их вальяжность кажется пошлой и убогой, а самодовольство — дешевым и непрочным. Так что мы отчетливо понимаем: «времечко» их если еще и не ушло окончательно, то уйдет, и достанутся им тогда на расправу только покорная, потерянная Бекей да старуха Карыз. Впрочем, о последней — особый разговор.

Вспоминая все написанное Чингизом Айтматовым, я не могу найти в его рассказах ни одного сколько-нибудь значительного отрицательного образа женщины. Женщину — мать, жену, возлюбленную — писатель всегда чтит, в минуты горя утешает, легко и щедро прощает ей все ее слабости. Бабка Карыз в этом смысле исключение. Она — чужая. Причем не только для Мальчика или для Момуна.

В повести Карыз в общем-то второстепенный

персонаж. Ворчливая, обиженная на жизнь и людей старуха, тиранящая безответного Момуна, тупо несправедливая к Мальчику и подобострастно-равнодушная к Оразкулу, она не вызывала там ни особого интереса, ни дополнительных размышлений. Да и в фильме ничто, казалось бы, не понуждало писателя углублять и развивать образ Карыз. Но он сделал это, открыв характер, страшный в своей сути. Прекрасная актриса С. Кумушалиева, во всем точно следуя замыслу автора, создала образ, в котором олицетворилось все затхлое, жестокое бездушие старой морали и ветхозаветного «лукавого смысла». Ее Карыз не просто не понимает разговоров о совести, о мечте, она ненавидит тех, кто эту мечту несет в себе. Каждую попытку Момуна отстоять собственное достоинство, защитить дочь, приласкать внука она встречает не только агрессивно, но еще и презрительно, с холодным и недоуменным негодованием. И когда она с отличным «знанием мастерства» обращает в покорность старика, ради внука взбунтовавшегося против зятя, мы видим за ней длинную вереницу таких же, как она, старух, слепленных прошлым по своим меркам, по своим законам, и понимаем, что Карыз — это целостное олицетворение того исторического порядка, который нуждался в рабах и любой ценой творил их — или стремился творить — из каждого.

Вот она приходит к Оразкулу, чтобы заставить его выслушать себя. С какой убежденностью и гордостью произносит актриса: «Я многое повидала в жизни и научилась. Умей делать добро человеку, который тебе нужен. А ты, Оразкул, моя последняя опора. Только на тебя еще могу надеяться...» Вот оно как! Карыз на-

«Белый пароход».
Момун — А. Куттубаев,
Оразкул — О. Кутманалиев



ставляет Оразкула, предлагая ему за калым молодую жену своего племянника, рабочего на кордоне. От такого предложения даже Оразкул робеет: не то, мол, теперь время. Но Карыз не зря отважилась на «задушевный разговор» с Оразкулом — все осложнения предусмотрены и все обходные маневры деловито и строго продуманы.

А ведь Карыз не какая-нибудь ветхозаветная старуха. Наверное, она помоложе Алтынай. Но старое — в ее крови. Она готова на все, чтобы сохранить единственно разумное, с ее точки зрения, положение вещей, когда всяк сверчок знает свой шесток, а сильный не знает предела в обеспечении своей власти над слабым.

Образы Мальчика, Момуна, Оразкула и, конечно, Карыз — безусловная победа Б. Шамшиева, сумевшего по-особому рельефно и значительно воссоздать социальное и нравственное существо характера каждого из своих героев. Эта черта дарования режиссера, чуткого к психологии экранных персонажей, всегда внимательного и в анализе и в лепке внешнего облика персонажей, была замечена и оценена критикой еще в первых его игровых фильмах — «Выстрел на перевале Караш», «Алые маки Иссык-Куля». В «Белом пароходе» ему удалось, впрочем, и нечто большее: за достоверностью бытия героев фильма мы чувствуем еще и высокий лиризм, эмоциональную интенсивность прозы Чингиза Айтматова, масштабы обобщений, к которым он всегда стремится.

Между тем «расстановка сил» на пространстве повествования не изменилась. Более того, с появлением Карыз — С. Кумушалиевой зло и бездуховность обрели на экране еще одного сильного своего выразителя и защитника.

Другими словами, Болотбек Шамшиев, работая над фильмом, как будто бы и не думал о том, чтобы «уравновесить» силы добра и зла, к чему настойчиво призывали некоторые участники споров, вызванных повестью Ч. Айтматова. И действительно, «уравновешивать» что-либо в своей концепции повести режиссер не стремился. Он ставил перед собой задачи гораздо более серьезные и трудные. Б. Шамшиев понял, что существует одна-единственная возможность прочесть «Белый пароход», не искажая его сути и не подменяя ее произвольными «интерполяциями»; повесть надо было прочесть на экране такой, какой она вышла из-под пера Айтматова. Но обязательно так, чтобы мотивы, определяющие ее содержание, проступили в фильме еще более резко и контрастно. Ч. Айтматов же подсказал Б. Шамшиеву и то, как надо решить эту задачу.

Дело в том, что «география» «Белого парохода» не так проста, как может показаться на первый взгляд. Впрочем, это свойство многих произведений писателя. Действие начинается у него, как правило, на ограниченном пространстве, где герои вроде бы отрезаны от всего остального света, А между тем почти во всех рассказах у Айтматова присутствует еще и тема, которую он решает всегда с какой-то особой душевной щедростью и увлеченностью, — тема дороги. Дорога то уводит дорогих ему людей в будущее, в новое, то дарит им радость неожиданных памятных встреч. И никогда не знаешь, читая его рассказы, где кончается та дорога, что проходит у пахотного поля, у околицы аила, у маленького разъезда. Может быть, и не кончается вовсе, ибо для Чингиза Айтматова дорога — символ нашего вечного движения вперед, символ обновления, символ надежды.

«Колесная дорога пробивалась сюда с побережья Иссык-Куля, все время ущельем, берегом реки, все время по камням и ухабам. Не очень просто было ездить по такой дороге. Дойдя до Караульной горы, она поднималась со дна теснины на откос и оттуда долго спускалась по крутому склону ко дворам лесников. Караульная гора совсем рядом — летом почти каждый день мальчик бежал туда смотреть в бинокль на озеро. И там, на дороге, всегда все видно как на ладони — и пеший, и конный, и, уж конечно, машина».

Как емко это миниатюрное стихотворение в прозе, возникшее буквально на первой же странице повести, передает ее атмосферу и смысл. Трудная, неухоженная дорога, уходящая в те самые места, куда рвется в мечтах своих Мальчик. Жалко, что этот удивительный образ не заметили и не оценили те, кто испуганно принял лесной кордон в повести за произ-



«Белый пароход».
Мальчик — Н. Сыдыгалиев

вольно замкнутую автором модель современности...

Тема дороги ненавязчиво, но определенно входит в реальность и помыслы главных героев повести. Для Момуна, спешащего на помощь внуку, дорога — плацдарм его бунта против Оразкула, а возвращение по ней на кордон — путь к катастрофе... Для Карыз — дорога как бы не существует, ей по этой дороге идти некуда. Оразкул и Кокетай боятся дороги — они уверенно чувствуют себя только в глуши, подальше от глаз людских. Мальчик же сделал по ней лишь первые свои шаги, успел дойти только до школы, и для него пока кратчайший путь к озеру и Белому пароходу лежит через сказку.

В фильме Болотбека Шамшиева несколько строк, повествующих о дороге, разрослись в целую систему образных представлений, властно будоражащих и организующих наше воображение. В фильме дорога живет жизнью полной, богатой, интересной, она действительно ведет

в тот мир, что лежит за границами кордона и поневоле лишь изредка и всегда только иллюстративно возникает в кадре.

По дороге уходят Гульджамал и Сейдахмат. При экранизации повести эта семья недалеких, но верных Оразкулу работяг, кстати сказать, обратилась в дружную пару вполне современных молодых людей, не пожелавших мириться с правилами кордона, и это превращение, отдадим должное режиссеру, произошло по законам искусства, естественно и гармонично.

К дороге прикована мысль Мальчика, его мечты.

Так образ дороги, развернутый и «опредмеченный» в фильме, плотно сросся со всем его образным строем, влился в его поэтическую атмосферу, зримо, весомо обогатив ее. И как результат обрела реальность, стала ощутимой и жизнь, кипящая вокруг кордона, жизнь, которая отторгла от себя Оразкула. Так дорога, «по камням и ухабам» выводящая к сильным и добрым людям, дорога, сулящая обновление древней земле родившей некогда прекрасную легенду о Матери-Оленихе, стала важным элементом художественной и эмоциональной структуры фильма.

Правда, при этом не обошлось и без пережимов, без лишних педалей. Так, на дороге стал чаще, чем в повести, появляться добрый и сильный Кулубек, ласково называющий Мальчика братишкой. На своем грузовике Кулубек даже свозил «братишку» в поселок, где тот увидел за день столько интересного и радостного, сколько не видел за всю свою короткую жизнь. Последний раз Кулубек промчался по дороге в страшную ночь гибели Мальчика, словно бы для того, чтобы заронить в сердце зрителей утешительную надежду: а вдруг успеет и спасет. Помнится, Т. Хлоплянкина в своей статье о фильме иронически назвала такие эпизоды «отдыхом для души зрителей», тогда как мне кажется, что их прозаическая суетливость «выламывается» из стилистики фильма Б. Шамшиева, несущего в себе свет веры в человека и в большой советский мир, но не в этих иллюстрациях, а во всей своей атмосфере, в образах глубоких и емких, многомерных и сложных.

Жаль только, что режиссер не попытался воссоздать в фильме еще один образ повести, по-айтматовски выразительный и точный. Однажды Оразкул упоминает об учительнице, в школу к которой собирается Мальчик. Его отзыв презрителен и небрежен, а мы вдруг получаем яркое представление о человеке светлом и чистом, достойном нашей веры и нашего уважения. «Да кто она такая, учительница эта? — иронизирует Оразкул. — Пять лет в одном пальто ходит. Только и видишь с тетрадками, с сумками. Голосует на дороге — все ей в район требуется, все ей чего-то не хватает — то угля для школы, то стекла, то мела, а то и тряпок». Сколько в этой характеристике жизни — трудной, но одухотворенной, высокой и чистой. И с какой поэтической ясностью выражено здесь авторское отрицание не только оразкуловщины, но и «философии непротивления». Но в фильме образа учительницы нет.

Я пишу коротко и спокойно об издержках, которые допустили авторы в своем стремлении внести жизнь, ее дыхание, ее свет в структуру фильма, во-первых, потому, что в главном они шли верным путем, а во-вторых, всем строем своего произведения доказали, что то лишнее, что возникло в фильме, не нарушило его стройности, строгой выверенности и чистоты пропорций.

В самом деле, как бы ни были иллюстративны последние кадры ленты — Мальчик, уплывающий в сказку, — значительно серьезнее и сильнее впечатление, оставляемое предшествующим эпизодом.

...Ночь. Затемненный двор лесного кордона. Еле видны тусклые оконца домика, откуда доносится пьяный смех и выкрики. Спотыкаясь и плача, бредет по двору ребенок, страдающий от непроходящего одиночества, от только что пережитого им ужаса и непонятной ему жестокости. Мы так и не узнаем никогда, добредет ли он, спотыкаясь, до берега, но то, что назад, к Оразкулу, он не вернется никогда, мы знаем твердо. Это и есть та большая и светлая мысль, которую как итог, как высшую справедливость выносим мы из фильма Чингиза Айтматова и Болотбека Шамшиева «Белый пароход».

Первое впечатление

Зоя Куторга,
Овидий Горчаков

Возвращенное прошлое

Кандидат искусствоведения З. Куторга и писатель О. Горчаков, автор повести «Вызываю огонь на себя», книги рассказов «Далеко, по ту сторону фронта», в годы Великой Отечественной воевали на Смоленщине и в Белоруссии. Их диалогом, состоявшимся после просмотра фильма «Восхождение», под свежим впечатлением от увиденного, редакция предваряет анализ картины, к которому намерена вернуться в ближайших номерах.

По экрану еще идут титры, только фоном открываются безмерные в своей белизне просторы с торчащими кое-где оголенными кустиками, темнеющая опушка леса с мелкими, нерослыми деревьями, бегущие наискосок фигуры глубоко вязнущих в снегу, на ходу отстреливающихся людей, а нас, как в водоворот, втягивает пронзительное чувство узнавания войны. Войны зимой... И этого, покрытого ледяной коркой, обманчиво твердого снежного наста, и этой тревожной, отовсюду грозящей белизны, и сжимающего сердце страха за горстку наших, своих ребят, уходящих от преследования. И присутствие врага, еще невидимое, но уже до дрожи ощутимое в неясных, отдаленных, бормочуще-гортанных звуках отрывистых команд.

С первых кадров охватывает почти нигде не прерываемая достоверность атмосферы, даже малых примет облика, поведения, обихода. Это не подражательная достоверность «под документ», а подлинность жизни, достигнутая посредством емких, выразительных пластических образов: так изнуренные, на последнем пределе люди бегут к спасительному леску, так обремененные детьми, измученные бойцы «семейного отряда» валятся на снег, волоком тащат тяжелораненых, и снег сплошь залепляет им глаза, рот, лицо...

Мгновенно охваченные этой атмосферой, мы неотрывно следуем за героями фильма по их пути, короткому по времени, но такому длинному, почти бесконечному по смыслу и значению — и для них и для каждого из нас.

Мы молча выходим из зала вместе с Артуром Карловичем Спрогисом, чекистом, участником Великой Отечественной, командовавшим знаменитой разведывательно-партизанской частью 9903 штаба Западного фронта. Все мы согласны в том, что сила фильма — в бескомпромиссной правде. Об этой беспощадной и непримиримой правде мы и решаемся высказать несколько мыслей, общих, очевидно, для людей одного поколения.

З. Куторга. Почему-то военную зиму я всегда вижу только черно-белой. Можно, конечно, вспомнить и яркое зимнее солнце и сверкающий на солнце иней.. А кровь, до того, как замерзнуть и потемнеть, на снегу выглядит особенно алой... Но именно черно-белые контрасты и серо-белые полутона фильма кажутся мне очень точно взятым камертоном, созвучным моей памяти о войне. И, конечно, каждой фронтовой медсестре навсегда памятно все, что связано в картине с изображением тяжелораненого, обмороженного Сотникова.

О. Горчаков. Бесспорно, самое важное — воссоздать эпоху в главном, в том, что составляет идейный узел произведения. Но я всегда ценю и верность в деталях. Фильмы, созданные ранее по книгам Василя Быкова, да и другие военные ленты в этом смысле были не безупречны. Помню, например, фильм, где показано, как горят в партизанском лагере костры, хотя в это время лагерь окружают каратели. К чести создателей фильма «Восхождение», надо сказать, что все приметы партизанского быта даны точно. По опыту знаю, что даже фронтовику в партизанских делах разобраться нелегко, тут есть своя специфика, свои особенности. Тем дороже мне достоверность, точность всей фактуры фильма. По многим деталям видишь, что время действия — не первая, а скорее всего третья партизанская зима в Белоруссии севернее Полесья, а каждая зима и каждое лето тогда в этих краях отличались неповторимым своеобразием.

Я долго буду помнить первый эпизод — переход через «шоссейку» под огнем врага, замораживающий душу крик «Немцы!». И горсть немолотого жита, согревшегося в кармане, и сумеречный полусвет зимнего вечера в лесу, когда молишь неизвестно какого бога, чтобы скорее пала ночь и укрыла тебя. Больно кольнул в сердце вид спаленного врагом хутора. Сколько таких деревень видел я в Западной Белоруссии! Следя за ночным походом Сотникова, видя, как он одет и обут, я по-

чувствовал вновь застарелую боль в обмороженных пальцах ног. И выстрелы ночью звучат так, как они должны звучать. Ведь часто звукооператоры не обращают никакого внимания на эту «мелочь», не отдавая себе отчета в том, что тут важно учесть и калибр оружия, и атмосферные условия, и направление выстрела. Сплошь и рядом я вижу в кино, как человек, пораженный пулей, падает головой к стрелявшему, а ведь при достаточном весе пули и калибре оружия это вообще противоречит законам физики. Точность звука очень важна, особенно в военных фильмах, это ведь особый вид драматургии: и предательский треск льда под ногой, и крик воронья, и тяжкое дыхание двух выбившихся из сил партизан.

А вот отношение старосты, а потом деревенской женщины к нежданному приходу партизан — уже не деталь. Но посмотрите, как все здесь психологически верно! Дети не сознают, что сулит им этот приход, зато это слишком хорошо понимает их мать. А ведь сколько раз подобная сцена трактовалась как светлый праздник. Староста, оказывается, наш человек, хотя он слывет предателем и не имеет права открываться перед каждым партизаном. Положение его донельзя сложно, своя пуля очень просто может опередить чужую. Четко выверены и реакции Сотникова и Рыбака в этой, не такой уж редкой встрече в тылу врага. Вспомнилась мне трагическая участь Константина Поварова, носившего форму полицая — в Белоруссии их называли «бобиками». А был он руководителем Сещинской интернациональной подпольной организации...

З. Куторга. На войне даже незнакомых, встретившихся случайно и на краткий срок бойцов связывают отношения особого рода. «Свои» и «наши» — далеко не пустые слова. Именно поэтому неизвестный солдат, рискуя собой, вытаскивал незнакомого ему раненого и делился с ним последним. Герои фильма Сотников и Рыбак были «свои» в самом тесном значении этого слова, ведь они из одного отряда и вместе идут на задание. Поведение Рыбака поначалу совершенно естественно и ничем не выделяет его среди многих. И то, что он не любит одиночных заданий, предпочитает идти в атаку в общей цепи, тоже не его личная примета. Разумеется, куда надежней, уверенней чувствуешь себя вместе со всеми. Грубоватая благодарность Рыбака больному, выбивающемуся из сил Сотникову, который не оставил его, не повернул обратно, а пошел дальше, на поиски деревни, словно зная, что так легче здоровому, сноровистому товарищу, располагает нас к Рыбаку. И его решение на время спрятать раненого Сотникова у Демчихи вполне логично.

И только в момент, когда Сотников и Рыбак оказываются один на один со смертью, между ними обнаруживается и ширится водораздел, который вскоре непреодолимо и насовсем отделит их друг от друга. Не у всех, бегущих в атаку в общем строю, воспитана сила духа для собственных решений...

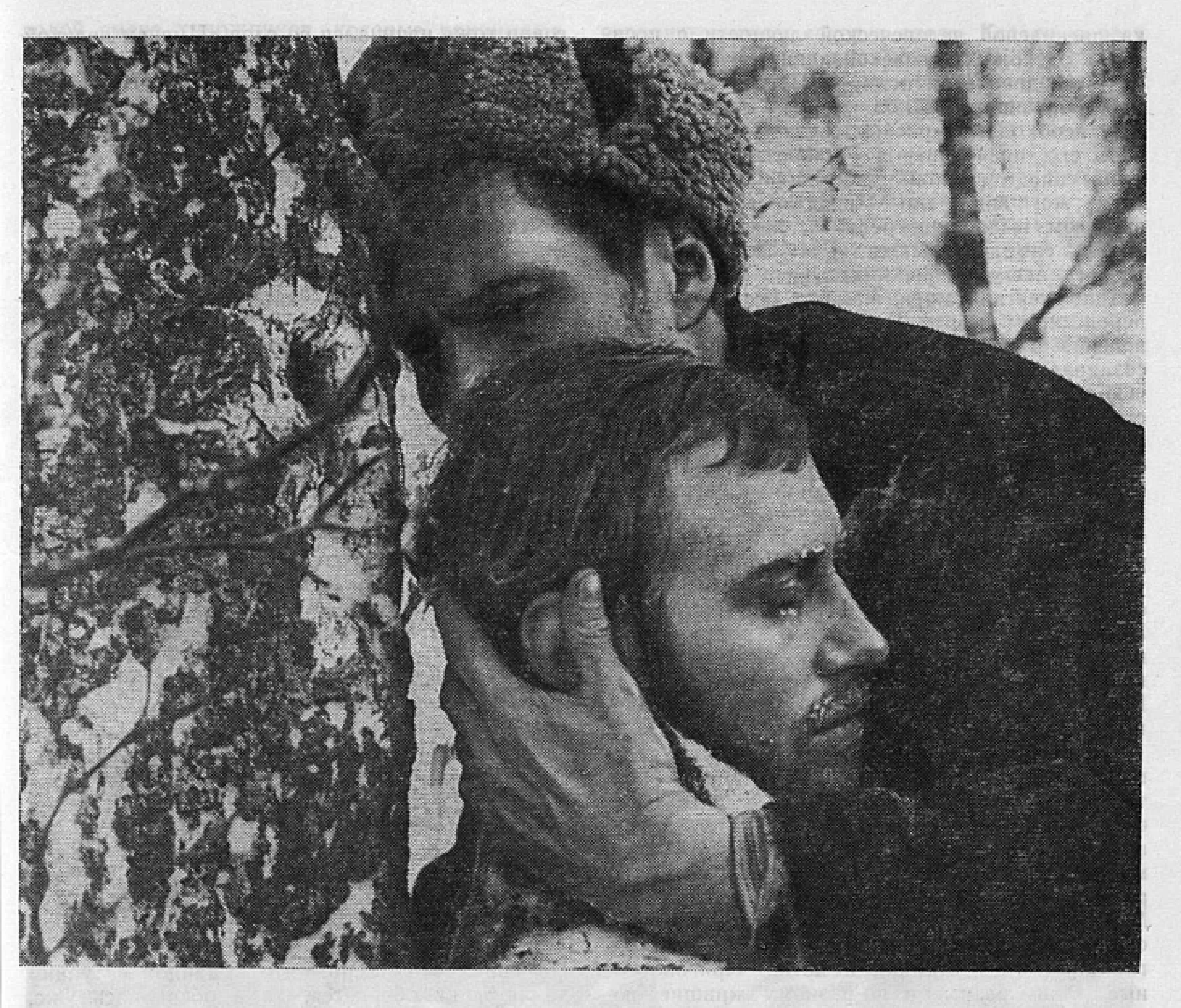
Для тяжелораненого Сотникова, замерзающего в поле и предчувствующего возможность попасть в плен, нет сомнений, как следует поступить. Расстреляв почти всю обойму и не имея сил двигаться, последний патрон он оставляет себе. Спасенный вернувшимся Рыбаком, он признается, что боялся погибнуть один, в снегу, но с ним — своим товарищем, больше не боится смерти.

Трагическая случайность, из-за которой их обнаруживают полицаи и немцы, впервые раскрывает слабину Рыбака, его животный страх смерти. Вот точка, с которой их пути расходятся. Убоявшись выстрела, Рыбак вылезает из соломы и поднимает перед полицаем руки... Сотников не может физически сопротивляться врагам, но рук он не поднимает, и камера фиксирует наше внимание на его опущенных, вцепившихся в солому руках...

В своей повести «Сотников» Василь Быков подробно исследовал процесс героического восхождения одного человека — физически слабого из-за ранения и болезни, в противовес безостановочному и низменному падению другого — ухватистого, здорового, сильного. Но ведь то проза... А как же трудно показать этот процесс на экране, не уступив прозе в глубине постижения. Режиссер, оператор, актеры доблестно справляются с этой задачей. Вслед за Василем Быковым они ведут социальное и нравственное исследование величайшего героизма и самоотвержения, воплощенных в том, как жил и умер Сотников. Параллельно они беспощадно и последовательно показывают «ходы» шкурного изворачивания и самооправдания, закономерно превращающих Рыбака в предателя и полицая.

О. Горчаков. Артур Карлович Спрогис после просмотра спросил меня: «А помнишь, что произошло у нас в 41-м?» Вот так же, как в этом фильме, пошли ночью на задание двое: девушка и парень. Парень был схвачен и, спасая шкуру, выдал девушку. На допросе она молчала, а во время казни, уже с петлей на шее, она говорила о грядущей победе...

Уходя на задание через линию фронта, вылетая на самолете в тыл врага, каждый из нас задавал себе этот вопрос: а я смогу выдержать все круги ада? Смогу ли достойно умереть? И тогда я вспоминал Зою Космодемьянскую. И восьмерых героев нашей части, которые предпочли страшную казнь предательству — их сначала изрешетили автоматными очередями, а затем повесили на Солдатской площади



«Восхождение».
Сотников — Б. Плотников.
Рыбак — В. Гостюхин

в Волоколамске. О героической смерти многих наших боевых друзей мы узнали только после войны. Вспомним Аню Морозову — она подорвала себя гранатой, когда ее окружили каратели-эсэсовцы. А узнали мы о том, как она умерла, только через пятнадцать лет...

В застенках полицейских комендатур, вдали от своих, в тяжких предсмертных муках пришлось умирать не одному Сотникову. Немалым козырем казалась гитлеровцам угроза безвестной гибели и грязной клеветы, которой они запятнают казненных. Но и эта, может быть, самая страшная угроза, встречалась с презрением.

Позиция Сотникова — никаких уступок врагу. Смерть для него действительно не самое страшное, в это веришь. Предателю Рыбаку еще плакать кровавыми слезами. А у Сотникова одна мечта: только бы дожить до утра, чтобы умереть достойно. И сила этого умирающего человека такова, что он морально поддерживает старика старосту и Демчиху.

З. Куторга. Все, что в повести Быкова во многом объяснено обстоятельствами детства, юности и предшествующей военной биографии Сотникова, в фильме легло на плечи актера Б. Плотникова. Сценарист и режиссер начисто отказались от иллюстративности, от пояснительных ретроспекций в прошлое персонажей. Л. Шепитько идет истинно художественным путем: ее герой «проясняется», встает во весь рост в остром поединке непримиримых идеологий, мировоззрений, нравственных принципов. Один из смысловых центров фильма — схват-

ка прекрасной человеческой личности с носителем расхожих человеконенавистнических идеек — следователем полиции Портновым.

О. Горчаков. Портнов — садист особого рода. Ему необходимо «расколоть» противника, сломать его, превратить в «человеческую мразь», чтобы вновь и вновь удостовериться, что все такие же, как и он — предатель, холуй, в прошлом выпускник педвуза, лектор, руководитель самодеятельного хора. Портнову доставляет наслаждение доказывать самому себе, что человек ничтожен, жалок и бесконечно мал перед лицом смерти. В этом состоит его, с позволения сказать, философия. Он звереет, сознавая силу духа и благородство Сотникова, чью попытку взять на себя всю полноту ответственности и за других арестованных он презрительно отвергает. И он непереносимо страдает от пренебрежения к нему «сверхчеловеков» из СС и вермахта. А. Солоницын, играющий Портнова, позволяет проследить все нюансы его поведения: от наигрыша и истерического раздражения перед арестованными до мелкой угодливой суеты перед гитлеровским начальством. А ведь в диапазоне предательства он, Портнов, не мелкий «бобик», вроде полицая Гаманюка. Он покрупнее, он метит в руководители, ему надо не просто выжить, как Рыбаку, но еще и быть замеченным, выделенным, вознесенным над толпой.

З. Куторга. Во многих белорусских городках, попавших в гитлеровскую оккупацию, есть такие крутые улицы. Иногда их называют спусками... В Козельске, например, я хорошо помню, был похожий, с домишками за заборами по сторонам... Медленно, под зловещий ритм военных команд бредут приговоренные. Молча, с ужасом и состраданием в глазах собираются подталкиваемые полицаями немногие жители — старики и дети... Приговоренные, такие разные и по-разному жившие люди, которым сейчас придется умереть вместе, сбились тесной кучкой. В твердости Сотникова они черпают последние силы. И староста-подпольщик, умирающий «как человек», и рыдающая о малых детях красноармейская жена Демчиха, да и еврейская девочка Бася, не выдавшая свою спасительницу, — все они во весь рост встают перед теми, кто видит и навсегда унесет в памяти их последние минуты.

О. Горчаков. А меня поразила в сцене казни символическая деталь: Сотникова и его товарищей гитлеровцы вешают на арке, воздвигнутой еще при Советской власти. Такие арки можно было встретить повсюду, по праздникам их украшали кумачовыми флагами и плакатами. Враги превращали их в виселицы, словно стараясь перечеркнуть петлей советское прошлое. На такой арке гитлеровцы повесили и боевую подругу Зои — Веру Волошину... И приговор тоже начинался со слов «Именем великой Германии...».

Сцена казни — апофеоз фильма. Здесь важен и убедителен каждый шаг. Сотников как бы передает эстафету своей жизни пареньку в буденовке, невольному свидетелю его смерти в толпе горожан, согнанных на место казни.

З. Куторга. В стыкующихся кадрах двух лиц: Сотникова, с захлестнувшей шею веревкой, и мальчика, с широко открытыми от ужаса и сострадания глазами и ползущей по щеке слезой, заключена очищающая сила этого трагического фильма. В этих страдающих детских глазах надежда на возмездие, на благодарную память потомков.

Нельзя не заметить, какое место занимают в фильме дети. Детей тащат на руках обессиленные бойцы преследуемого врагом отряда, о своих сиротах кричит в предсмертных воплях Демчиха, маленькую Басю тщетно пытаются спасти добрые люди... Сопутствующие Сотникову, перекрещивающиеся с его последними часами детские судьбы, конечно, не случайны. Ведь он учитель, и он солдат... И невероятным усилием воли, собрав последние силы, Сотников улыбается мальчику в буденовке...

Надо ли еще говорить о Рыбаке, ставшем подручным палача? Актер В. Гостюхин на протяжении всей картины убедителен. Сломавшись, Рыбак думает единственно о собственном спасении, о том, чтобы любой ценой жить. Эта звериная жажда жизни полно ощущается в актерской передаче.

О. Горчаков. При всем лаконизме поразительно меток ночной разговор Сотникова и Рыбака в подвале, накануне казни. Делая вид, что он стремится к борьбе, желает обмануть врага, Рыбак в панике пытается склонить Сотникова к напрасным маневрам, ко лжи во спасение, хотя ясно, что в данной ситуации такая ложь обернется, да и обернулась уже, предательством. «В полицию пойдешь?» — в гневном изумлении спрашивает Сотников. И мы понимаем: да, Рыбак пойдет в полицию, хотя Сотников предупреждал: «Нельзя в дерьмо, не отмоешься!»...

Помню, один захваченный власовец сказал мне: «Знаешь, как у нас расшифровывали название власовской армии РОА? Русский обманет Адольфа... Но обманулись мы сами. И оглянуться не успели, как руки по локоть в крови...» Видно, подобно Рыбаку, хотели поначалу верить, что обманут Адольфа, но по слабости своей скатывались все ниже и ниже.

●

Известно горьковское выражение о реализме, доведенном до символа. В этом смысле фильм Л. Шепитько символичен.

В последнее время все чаще говорят о мо-

лодой смене художников, которые принимают эстафету военно-патриотической темы в советском искусстве. Эта тема, о важности которой говорил на XXV съезде партии Леонид Ильич Брежнев, не должна исчезнуть с уходом ветеранов, участников и свидетелей событий минувшей войны. «Но как же будут писать о войне те, кто никогда в жизни не воевал?» — сомневаются скептики. Что ж, вопрос резонный. Крайне трудно, если вообще возможно, самым высоким искусством заменить свидетельство участников Но в киноискусстве, когда умный и талантливый художник, пусть даже лично не переживший войны, но остро чувствующий ее нравственную проблематику, берет талантливую книгу или сценарий, оказывается, — и это полностью подтверждает «Восхождение» режиссера Л. Шепитько, — можно создать достоверную, правдивую картину войны. И вовсе не обязательно идти за первоисточником «след в след». Кстати, о всех тонкостях соотношения повести В. Быкова со сценарием, написанным Ю. Клепиковым и Л. Шепитько, и с режиссурой фильма можно написать захватывающее и весьма полезное киноведческое исследование.

Вслед за повестью «Сотников» фильм воссоздает лишь один трагический эпизод великой битвы за Родину. Но и в одном этом эпизоде видится народная любовь к своей стране, своей армии, непримиримая ненависть к врагу, нетерпимость к предательству и предателям.

А заложенными в нем моральными проблемами Чести, Долга и Совести фильм неразрывно связан с днем сегодняшним.

«Восхождение».
Сотников — Б. Плотников



Любовь Кабо

Как человек с молоточком

«ПОИСКИ И ОТКРЫТИЯ»

Авторы сценария И. Вайсфельд, Д. Радовский. Режиссер Д. Радовский. Оператор И. Белов, «Центрнаучфильм», 1976.

В позапрошлом году в Москве по инициативе советских кинематографистов состоялась международная консультативная встреча, на которой обсуждались вопросы преподавания основ киноискусства в средних учебных заведениях.

Как сделать азбуку и алгебру кинематографа достоянием детей и подростков? Некогда об этом лишь мечтали энтузиасты молодого искусства. В наши дни актуальность и общественная значимость проблемы внедрения основ киноведения в систему общего воспитания и образования не вызывает сомнений, пожалуй, ни у кого.

Участники встречи с тревогой говорили о том, что кинообразование сегодня, по существу, представляет открытый фронт. И это в то время, как технический прогресс все больше внедряет телевидение и кинематограф в нашу повседневную жизнь, когда киноискусство все усиливает свое воздействие на молодежь. Болгары и немцы, поляки и венгры, американцы и югославы — все они рассказывали о тех шагах, которые нащупывает кинообразование в их странах. Они не спорили о том, насколько оно необходимо — необходимость его ощущалась в равной степени всеми, — они спорили о конкретных формах его. Достаточно ли ограничиваться преподаванием основ киноведения или важно открыть учащимся пути к активному внедрению в кинопроцесс: «Современный подросток должен владеть кинокамерой, как авторучкой». Говорили о том, насколько доступнее самого пламенного и красноречивого слова образ как таковой и насколько эффективнее воздействует он на так называемых «трудных» детей. О том, насколько важно не ограничиваться формами факультативными, но сделать кинообразование составной частью образования общего.

И вот в фильме «Поиски и открытия» видим мы знакомые кадры.

Пулеметчица Анка сорвет с головы шапку и стиснет руками запрокинутую голову, вся — ликование, вся — порыв, потому что вот он скачет на выручку в сбитой на сторону бурке легендарный Чапаев!..

«Остановитесь! Эта женщина была любовницей негра!..» — закричит беснующийся на арене цирка антрепренер, так ничего и не понявший в стране, куда приехал на гастроли, и поплывет над головами зрителей передаваемый из рук в руки чернокожий ребенок.

Зазвучит мелодия старой батальонной песни, и растроганные люди словно теснее сдвинутся за мирным столом — сколько уж лет прошло с тех пор, как песня эта прозвучала в их душах впервые! — и бывший разведчик круто отвернется к стене, спрячет за плечом товарища невольно увлажнившиеся глаза:

Нас ждет огонь смертельный,
И все ж бессилен он.
Сомненья прочь...

«Когда я вспоминаю фильмы, которые получили широкое признание, я размышляю о том новом, что воплощено в этих произведениях. Ведь каждое движение вперед в искусстве — это открытие не только для художника, это открытие и для зрителя, для его представлений об искусстве и о самой жизни...» Эти слова в картине говорит И. Вайсфельд. Ему и предстоит комментировать впредь поиски и открытия, ознаменовавшие движение вперед молодого советского киноискусства. Но многие ли знают о том, какое огромное внимание уделяет Вайсфельд в последнее время вопросам кинообразования и кинопропаганды в нашей стране, являясь одним из деятельнейших членов Совета по кинообразованию, ведя по телевидению необозримых масштабов семинар, именуемый «Беседы о киноискусстве»?

Не киноспециалистам, нет, но самому широкому кругу кинозрителей многое напомнят бессмертные кадры. «Братья! — немо закричит матрос Вакулинчук. — В кого стреляе-

те?» И дрогнут винтовки, обращенные против своих же товарищей. Покатится по ступеням знаменитой лестницы детская коляска. Словно прислушиваясь к разворачивающимся на экране событиям, поднимет голову, воспрянет от мирной дремоты мраморный лев...

«Броненосец «Потемкин».

Что вошло вместе с этим фильмом в мировой кинематограф, прозвучало так ошеломляюще? Революционный порыв, революционная энергия масс.

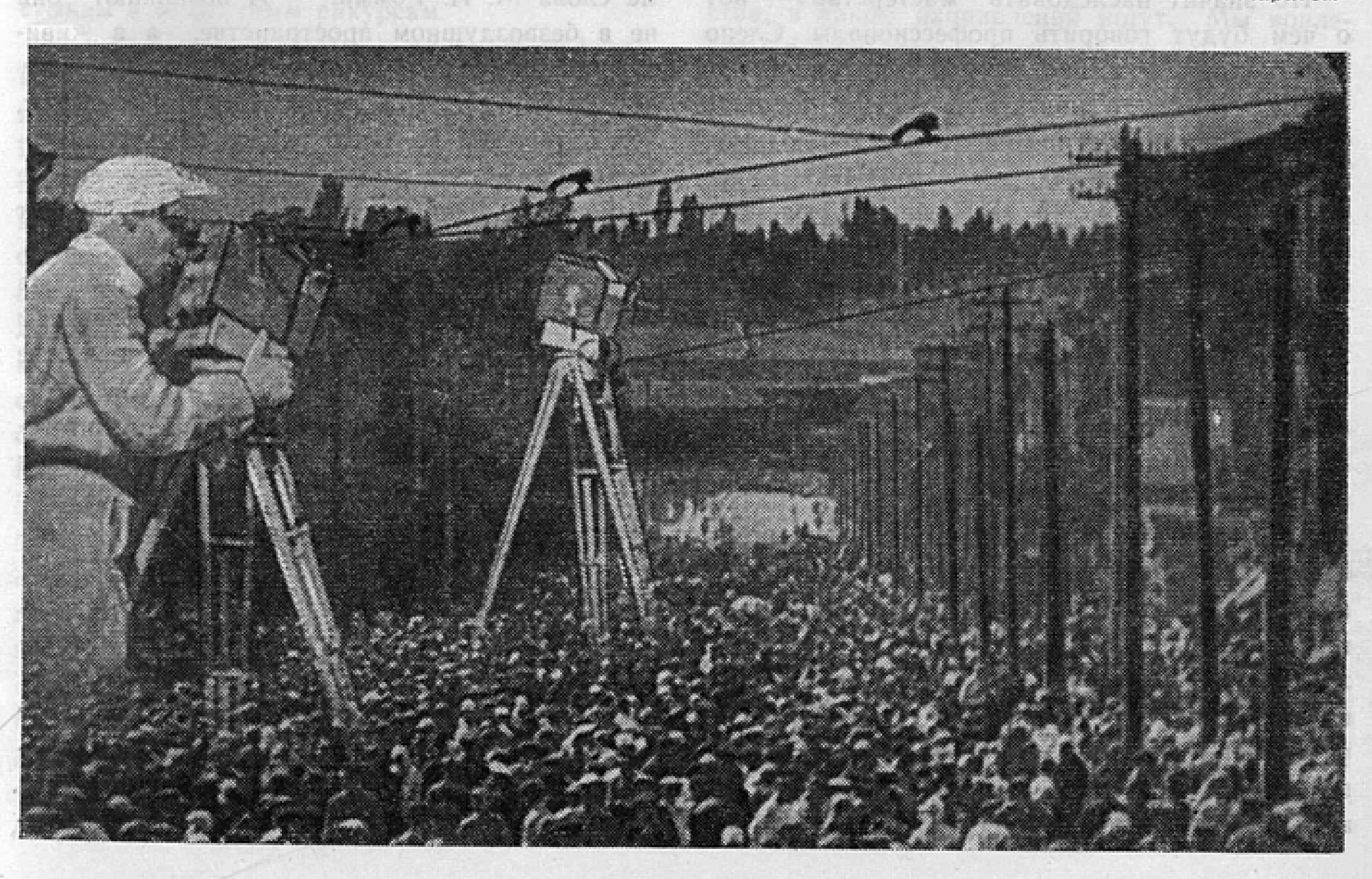
Создатели фильма «Поиски и открытия» делают неожиданное: они показывают нам кинохронику 1925 года — года, когда был создан «Броненосец «Потемкин». Открывается Шатурская ГЭС. Дыбенко выступает перед участниками первого тракторного пробега. Прорывается канал в бывшей Голодной степи. «330 любопытствующих буржуа из Аргентины, — привожу я дословно подслеповатые, дрожащие титры, — на днях побывали в Москве...»

Почему мы были так внешне скромны и неброски в те годы, вот о чем думаешь, глядя на эти кадры, — только ли потому, что были голодны и непритязательно, бедно одеты? Но какая же сила должна была сосредоточиться в этих бедно одетых, суетливых на экране людях, какой энтузиазм, какая духовная наполненность, если уже через четыре года после окончания гражданской войны бурлит в канале вода, идут тракторы, вращается турбина Шатурки!..

Вот это глубинное и выявил своим фильмом Эйзенштейн, отмыл, отчистил от пыли будней, разглядел за жесткими складками неумело улыбающихся лиц: духовную наполненность своего времени, колоссальный потенциал масс, устремившихся к преобразованию окружающей жизни.

Создатели фильма «Поиски и открытия» не торопятся никуда: они препарируют высокое произведение искусства, разнимают его на составные части, терпеливо учат нас, непро-

«Поиски и открытия»
Кадр из фильма
«Человек с киноаппаратом»



фессионалов, читать язык кино: эта композиция характерна для традиционной пятиактной трагедии, этот эффект достигнут смелым и точным монтажом, здесь — выразительное сочетание общих и крупных планов...

И вдруг мы, непрофессионалы, словно бы отрываемся от экрана: оказывается, с нами вместе смотрели эти кадры и профессионалы тоже, киноаппарат обращается к ним. Сидят в креслах активно работающие сегодня кинематографисты, и ведущий поочередно предоставляет им слово: что дает им сегодня творчество такого мастера, как С. Эйзенштейн?

Что дает? Основание для постоянного беспокойства и неудовлетворенности, побуждение к новым поискам, новым открытиям. Так они отвечают. Пожалуй, наиболее точно все это выразил режиссер С. Ростоцкий. «Страшно думать, — сказал он, — что Эйзенштейн не дожил даже до широкого экрана. Я уж не говорю про широкий формат! Можно себе представить, какие возможности он бы извлек из тех новых средств кинематографа, которыми мы сейчас обладаем...»

Что значит наследовать мастерство — вот о чем будут говорить профессионалы. Слепо заимствовать его достижения — или с чем-то спорить, в чем-то двигаться дальше? Лучшим ответом, очевидно, явится творчество В. Пудовкина: новые поиски, новые открытия, именно о них и пойдет в дальнейшем речь. Все внимание мастера будет брошено на то, чтобы в процессе революционного брожения масс вычленить отдельные судьбы, проследить динамику человеческого характера.

И вот оно — исполненное воли и решимости, осененное красным знаменем женское лицо, оно уже не оставит нас, уже не забудется, лицо Ниловны из фильма Вс. Пудовкина «Мать». Нам опять-таки покажут, к а к этот фильм сделан. Подробно проследят кульминацию: казаки садятся на коней, Ниловна со знаменем, казаки пришпоривают коней, Ниловна со знаменем, занесенная над Ниловной казачья шашка... Старейший оператор А. Д. Головня, работавший с Вс. Пудовкиным, расскажет, как предельно усилил режиссер возможности кино. Расскажет о том, какую роль в кинематографическом языке Пудовкина приобретала монтажная метафора, и мы, неискушенные зрители, глядя, как неудержимо движутся вздыбленные ледоходом льдины, как чередуются эти картины ледохода с кадрами, изображающими рабочую демонстрацию, уже размышляем о метафорическом языке активно, мы вспоминаем и свое, запомнившееся. Одинокий крик смертельно раненного Бориса в фильме «Летят журавли» и кружащиеся в стынувших его глазах березы, словно свадебная фата Вероники. Или емкая метафора из фильма Г. Чухрая «Чистое небо»: грохочущий воинский эшелон, на бешеной скорости проносящийся мимо платформы, на которой ждут его встречающие женщины. Ни лиц, ни даже фигур — ничего; только просветы между вагонами, словно белые сполохи.

Зритель и сам не заметил, как начал и вспоминать свое и активно размышлять над всем происходящим. Ненавязчиво и доходчиво внушается ему, что это за штука такая — особый язык кино. «Подлинные явления искусства редки, как алмазные зерна, — звучат в фильме слова М. И. Ромма. — И возникают они не в безвоздушном пространстве, а в живительной атмосфере поисков многих художников — как тех, кто достиг творческих высот, так и тех, кто не успел осуществить свои замыслы...» Да, эта живительная атмосфера уже возникла в фильме, она-то и активизирует зрительское восприятие, зрительскую мысль.

Но особенно интересной и значительной, на наш взгляд, становится картина «Поиски и открытия», когда речь заходит о творчестве Дзиги Вертова.

Интересно смотреть хронику, предшествующую его работе: бесстрастная, неподвижная камера, добросовестно фиксирующая все, что попадет в поле ее зрения, невыразительные общие планы.

Творчество Дзиги Вертова — словно взрыв. Оно ошеломляет. Подвижная камера, неожиданные ракурсы, острый и смелый монтаж. Активность художника, его страсть, его, если можно так сказать, предвзятость. Личная заинтересованность во всем, что происходит. Жизнь, застигнутая врасплох, — и осмысле-

ние ее. Шумы производства, списанные с натуры. «Я никогда не мог представить себе, что эти индустриальные звуки можно организовать так, чтоб они казались прекрасными, — писал Дзиге Вертову Чарли Чаплин. — Я считаю ваш «Энтузиазм» одной из самых волнующих симфоний, которые я когда-либо слышал...»

А синхронно снятое интервью с бетонщицей Днепростроя, улыбчиво и бесхитростно рассказывающей нам, за что, собственно, она удостоена высокой награды! Надолго задержанное перед зрителем ничем не примечательное лицо, а какая силища в этих кадрах! Выражаясь словами Маяковского: «Это время гудит телеграфной струной, это сердце с правдой вдвоем»... И кажется — только таким и должно быть кино документальное, иного пути для него нет.

А выступающие один за другим документалисты вдруг, неожиданно для нас, говорят: сегодня нельзя снимать так, как снимал Вертов, сегодня надо снимать иначе. Сегодня зритель не поверит произвольным монтажным стыкам и эффектным ракурсам.

И уже думаешь вместе с кинематографистами: а ведь это верно — и мы, зрители, теперь иные, и разговор с нами должен быть иной. Не случайно многие из нас кинематографу игровому предпочитают кинематограф документальный. Мы, сегодняшние, отмахиваемся от заботливого, назойливого комментария, мы почти вовсе не слушаем его; мы жадно вглядываемся в непредсказуемое выражение лиц, мелькающих на экране, прислушиваемся к не отрепетированным заранее речам. Нас интересует не только непосредственный объект повествования, нас едва ли не больше интересует так называемый второй план, двигающийся за плечами героя мир. Нам нынче нужен факт, и только факт — осмыслить его мы можем и сами. Идя навстречу нашей потребности в обнаженном факте, мастера игрового кино все чаще будут вводить в повествование кинохронику и гордиться тем, что между кадрами игровыми и документальными не возникает зазора.

И нам покажут, как бьются современные документалисты над тем, чтоб найти формы, располагающие современного кинозрителя к наибольшему доверию, как стараются они самый объект повествования поставить в условия наибольшей естественности и простоты. Вот так В. Лисакович посадит перед киноэкраном Екатерину Илларионовну Демину — в прошлом моряка-десантника, разведчицу, медсестру, знаменитую свою Катюшу, — посадит ее перед киноэкраном и покажет ей кинокадры, запечатлевшие те события, те бои, в которых героине его довелось участвовать. Мы услышим милый женский голос, и сейчас, спустя столько лет, дрожащий от сострадания: «Ни глаз, ничего нет, одно отверстие, рот остался. И еще жизнь продолжается. Тяжелейшие были раны и раненые...» Или — вдруг — быстро, радостно: «Вон они, наши! Вон Виталька Гуляев...» «И вон, в тельняшке, — это все наши!..»

Нам так хотелось бы остановиться, поразмышлять над этой работой. Хочется хоть краешком глаза взглянуть на то, что делают только что выступавшие перед нами документалисты — как преодолевают период ученичества, в каком направлении ищут. Мы вовлечены в нешуточный разговор о творчестве, и нам так важно участвовать в нем, соотносить то, о чем нам рассказывают, с тем, что мы сами видели раньше, приходить к каким-то выводам, как-то решать для себя поставленные кинематографистами проблемы.

Но фильм, такой неторопливый и обстоятельный вначале, вдруг заторопился. Нас буквально вырывают из проблем, тянут дальше, и тоже к разговору интересному: об «эффекте Кулешова» и о путях кинематографа ассоциативного. О новаторстве такого своеобразного мастера, как А. Довженко.

И опять побегут, сменяя друг друга, знакомые кадры. Юноши и девушки из поселка Краснодон, приносящие клятву «перед лицом родной многострадальной земли, перед лицом всего народа»... Ребенок, бросившийся на шею небритому, растроганному человеку: «Папка, родненький, я так и знал, что ты меня найдешь...» Штирлиц, задумчиво покусывающий травинку... Ах, оказывается, это еще один разговор, и он уже тоже идет — о том, какого

героя ждет, каким героем бредит современный кинематограф, и наш и западный. «Я жду появления на экране таких людей, — скажет известный итальянский актер Марчелло Мастроянни, — которые обязательно должны делать что-то полезное: строить дома, водить машины, лечить своих сограждан... Их ждет подрастающее поколение, которому надоело самокопание, надоело бессилие, надоело отсутствие перспективы...» И все это, оказывается, только начало еще одного разговора, и тоже немаловажного — о природе истинного героизма.

Вот это, пожалуй, мы и поставили бы фильму в упрек: он перегружен чрезвычайно. Вместо обстоятельного, вдумчивого разговора, который начат и который так импонирует кинозрителю — о специфике киноязыка, — вместо этого вдруг начинается скороговорка о множестве проблем, скороговорка, в которой проблемы эти уже только называются и со вздохом сожаления оставляются сзади. А куда мы, собственно, спешим, зачем? Так и видится за этим фильмом целая серия подобных работ, где каждая проблема разобрана досконально, исчерпана до конца, где идущая на экране дискуссия ведется с предельной активизацией всего зрительного зала, с предельным привлечением элементарного жизненного опыта и элементарного здравого смысла даже самого юного и самого неискушенного из присутствующих в кинозале людей. Почему бы такую серию не осуществить? Значение ее в нашем сегодняшнем дне переоценить невозможно. Повторяю то, с чего и начала: необходимо учить смотреть так же, как необходимо учить читать. Необходимо научить отличать язык высокого искусства от невнятного бормотания ремесленных поделок — кино и телевидение внедряются в нашу жизнь все победительней и отчетливей. И картина, сделанная на «Центрнаучфильме», является отличной заявкой на подобную серию, убедительным свидетельством плодотворности подобной работы. Названная «Поиски и открытия», она сама открытие, сама поиск в области, которая нам позарез необходима. Мы знаем, что она не единственная, что есть еще фильмы, пропагандирующие искусство экрана, его мастеров, фильмы прошлого — «Эсфирь Шуб крупным планом», «Протазанов», «Жаров рассказывает», «Я работаю волшебником» (о режиссере А. Птушко) и др. Разговор о том, как учить смотреть на кадр, действительно, начат. Но именно в этой картине — «Поиски и открытия» — так убедительны и значительны достижения, так поучительны сами просчеты.

Такая как есть, при всех издержках ее, она заслуживает самого доброго слова. Потому что когда режиссер М. Хуциев говорит, что «язык художника сегодня предуготавливает язык будущего», то мы, кинозрители, приобщенные этим фильмом, можем уже фантазировать вместе с кинематографистами, что же это будет за язык. И когда Г. Чухрай, продолжая мысль М. Хуциева, говорит о том, что художнику для выражения его мысли «нужна вся палитра возможных художественных средств», то и тут мы ловим себя на том, что уже можем более или менее представить себе, что это за «вся палитра», — как человек, выучивший алфавит чужого языка, хоть с трудом, хоть по слогам, хоть со словарем в руках, но уже что-то читает. Мы очень поумнели за истекшие полтора часа.

Но, думается, и специалистам тоже ведущийся в этом фильме разговор небесполезен. Этот фильм, вновь и вновь возвращающий к работам мастеров, заставляющий дискутировать с ними, соглашаться или не соглашаться, принимать и заимствовать или принимать и преодолевать, этот фильм, как тот самый человечек с молоточком, о котором мечтал один из чеховских героев. Он стоит за плечами самодовольных и успокоившихся, он будит мысль, он напоминает — словами М. И. Ромма: «Подлинные явления искусства редки, как алмазные зерна...» «И возникают они не в безвоздушном пространстве, а в живительной атмосфере поисков многих художников...» Поиски и открытия — только так! И да будет благословенно воистину самое массовое и, быть может, наиболее перспективное из искусств!

Человек с молоточком — как он необходим нашему искусству...

Семен Лунгин

Цепная реакция интереса

Мы продолжаем разговор о проблеме интересного фильма, начатый в предыдущих номерах нашего журнала (1977, № 1, 3). Критик Т. Иенсен обратилась к кинодраматургу С. Лунгину, имея в виду вывести разговор к тем проблемам профессионального мастерства сценариста, которые во многом определяют основы фильма, интересного для самого широкого круга зрителей.

— Я не теоретик и не умею теоретически мыслить. Все то, о чем я попытаюсь сказать, будут просто возникшие в процессе нашего разговора соображения. Только и всего.

— Да, да, конечно. Но перед началом нашего «просто» разговора, я тоже хочу кое-что оговорить, дабы избежать терминологической путаницы. Размышляя по поводу интересного фильма, мы будем иметь в виду фильм, для которого понятия художественности и массовости совпадают. И это ведь вполне закономерно, так как отражает действительное положение вещей на сегодня. Кинематограф в последнее время заметно стремится преодолеть некий парадокс — расхождение, которое подчас возникает между оценкой профессиональной критики и реакцией самой широкой зрительской аудитории. Кино сейчас, как никогда, осознало, что оно самое массовое из всех искусств. Даже некоторые рьяные сторонники кино для избранных — в западном кинематографе — пытаются выйти из этого тупика, все чаще стремятся делать такие фильмы, в которых люди разного социального уровня, разных интеллектуальных возможностей и художественных пристрастий могли бы найти что-то лично для себя очень важное и интересное. Вы согласны?

— Да, согласен.

— Теперь о предмете собственно нашего разговора. Какие качества делают фильм непременно увлекательным и, так сказать, обрекают его на успех? В частности, в чем те законы сценарного письма, которые призваны держать внимание зрителей? Почему довольно часто при самых благих намерениях авторов, берущихся за важную тему, серьезную проблему, фильм все-таки получается анемичным, скучным и, естественно, не находит зри-



тельского отклика? Нередко бывает и так, что под флагом самостоятельности поиска художник сознательно игнорирует какие-то, по-видимому, важные, непреложные законы построения сюжета, категории ритма, композиции и т. д., без которых по-настоящему интересное кино обойтись не может. Поговорим об этих законах, этих элементах профессии, которые, может быть, в азарте поисков кто-то растерял по дороге, а кто-то ими так и не овладел. Можно ли научить, например, законам «интересного» письма?

— Наверное, можно, но лично я общей системы, общей программы здесь не вижу. У каждого своя школа, свой метод. Хотя всем до единого ясно: чтобы фильм был интересным, он должен быть интересным, тогда хочется его смотреть, хочется следить за авторской мыслью, узнавать подробности, углубляться в суть конфликтов, в существо проблем, да и проблема должна быть для нас интересная.

— А что значит интересная проблема?

— Для меня — это то, что волнует зрителей. Чаще всего тоже самое бывает интересно и мне, или точнее: когда мне что-то интересно, то мне всегда кажется, что это и другим должно быть интересно.

Впрочем, может быть, для начала посмотрим, что сообщает толковый словарь по этому поводу?.. Так... «Индульгенция». «Интродукция». «Интерес»[1].

1. Внимание, проявляемое к кому-либо, чему-либо.
2. Занимательность, увлекательность.
3. Важность, значение.
4. Выгода, польза.
5. Только мн. ч. Стремления, потребности, запросы.

Ну что ж, по-моему, вполне исчерпывающе. Словарь, конечно, не имеет в виду кинематограф — но все же небесполезно сопрячь нашу тему с этими основными значениями волнующего нас понятия. Во всяком случае, попробуем. Итак...

[1] Академический 17-томный словарь современного русского литературного языка.

1. «Внимание»... Для нас это, по-видимому, связано, с одной стороны, с вниманием кинотворцов к проблеме, к явлению, к кому-либо из участников этого явления. А с другой стороны, здесь можно говорить об ответном внимании зрителей, их внимании к истории, изложенной на экране, и тогда как следствие этого, иногда в процессе, иногда в результате, возникает внимание к самому себе, к тем явлениям собственной жизни, которые созвучны явлениям экранной жизни и находятся с ними в состоянии диффузии.

2. «Занимательность и увлекательность»... В нашем случае, я думаю, занимательность связана с неизвестностью выхода, неожиданностью развязки. А увлекательность — это заинтересованность процессом происходящего. Только не надо путать занимательность с развлекательностью. Нельзя из опасения, как бы зритель не соскучился, развлекать его во что бы то ни стало. По-моему, даже самому строгому зрителю не может быть скучно, если само «дело», которое ведется, прослеживается в фильме — интересно, а именно — важно и значимо...

3. «Важность и значение»... Это жизненная существенность конфликта, когда выявлены какие-то главные проблемы, характерные для данного исторического времени. Тут еще надо иметь в виду, что от момента придумывания сценария до производства фильма проходит два, два с половиной года, а то и больше. Значит, сценаристу, когда он пишет, надо многое еще и предвидеть, чтобы его произведение и через два года было современным. Следовательно, надо брать какие-то коренные проблемы, не однодневки, не времянки, которые не сегодня-завтра исчезнут, а те, что сохранят свою жизненную существенность и через два-три года, когда фильм выйдет на экраны. Для этого сценаристу надо быть немножко футурологом, надо предполагать изменение человека и общества в искомых временных пределах, и в этом смысле писать героя не таким, какой он сегодня, а таким, ка-

ким он, по твоему предположению, должен быть завтра или послезавтра. Надо, например, стремиться угадать изменения лексической структуры его языка, предполагаемых обстоятельств его жизни и т. д. Есть множество вещей в нашей быстротекущей жизни, которые меняются очень быстро. Значит, сценарист должен быть прозорлив, он должен угадывать важность и существенность того, что происходит сейчас, но, так сказать, с прицелом на будущее.

4. «В ы г о д а и п о л ь з а»... Интересное кино, как мы его условились понимать — высокохудожественное, нашедшее отклик у зрителей, — всегда несет с собой некую выгоду. Обществу выгодно нравственное совершенствование человека, и каждому зрителю в отдельности полезны уроки искусства.

5. «Мн. ч. — с т р е м л е н и я, п о т р е б н о с т и, з а п р о с ы»... Стремление драматурга, угадав запрос зрителя, ответить на его потребности? Впрочем, тут мы уже, кажется, занялись словесной эквилибристикой. И все-таки этот пункт, может быть, один из самых важных. От того, верно ли угаданы тема, среда, конфликт, решение, зависит будущий спрос на кинопроизведение.

Вообще, один из основных талантов сценариста — угадывание. Если можно, я позволю себе два песенных примера: «Шумел камыш» и «Хаз-Булат». В чем истоки неиссякаемой популярности этих двух русских песен, вот уже на протяжении многих десятков лет кочующих от одного застолья к другому?

Если на минутку отвлечься от мелодраматической дешевки, от пошлой наивности, от одиозности певческой интерпретации, вывести их за скобки и рассмотреть голую структуру, то получится следующее. «Шумел камыш, деревья гнулись, а ночка темная была...» — предлагаемые обстоятельства. Потом завязка: «Одна возлюбленная пара всю ночь гуляла до утра» — появились герои. Начинается драматическое действие: «Он пел ей песню тихим тоном, она заснула крепким сном». Там дальше идет бесконечное количество куплетов, рассказывающих эту историю и финал: «А поутру они проснулись, кругом помятая трава, но не одна трава помята, помята девичья душа». Ты не просто все видишь воочию — тебе предлагается сделать некие выводы, что ты и делаешь. По-моему, эта история вполне могла бы стать заявкой какого-то киносценария. Во всяком случае, построена она по строгому принципу развития драматического действия, в этом ей не откажешь. Или «Хаз-Булат». Это уже мелодраматическая экзотика, на такую экзотику всегда есть спрос, есть он сейчас и у нас, будем откровенны. «Хаз-Булат удалой, бедна сакля твоя...» — это предлагаемые обстоятельства. Входит герой: «Золотою казной я осыплю тебя, дам коня, дам кинжал, дам винтовку свою, а за это за все ты отдай мне жену, ты уж стар, ты уж сед, ей с тобой не житье, с молодых-юных лет ты погубишь ее...» И идет длинное повествование с удивительными монтажными переходами. Кадровый монтаж ситуаций похож на житийное изображение. В результате все приходит к трагическому конфликту, все страдают, все мучаются, все гибнут. И поют эти песни душещипательно, на слезе. В первом случае — жалко ее, униженную и оскорбленную, жестоко поплатившуюся за свою любовь; во втором — жалко уже всех трех без разбора. По-моему, безымянные сочинители этих песен в каком-то смысле достойны восхищения, они угадали вечный спрос и сумели воплотить его в очищенной от примесных наслоений форме.

Так даже на этих шутливых примерах со всей очевидностью прослеживается природа коллективных потребностей. Кстати, кино и такого рода коллективную потребность, как известно, учитывало. На самой заре кинематографа была экранизирована песня о Степане Разине — «Из-за острова на стрежень». Много позже был сделан фильм по популярной тогда песенке «Кирпичики»...

Вообще, как известно, коллективные потребности остаются если не совсем неизменными, то в чем-то все же стабильными. Есть изначально закодированные, если хотите, в хромосомах структуры, простите за доморощенность представлений о генетике, которые непремен-

но побуждают воспринимающего их зрителя к ответной реакции.

— Условно говоря, архетипы?

— Да, если воспользоваться этим термином именно как условным, рабочим, отбросив все связанные с ним историко-филологические толкования. Имея в виду некие общие схемы, которые формируют человеческие представления. Точнее, такие схемы, к которым типологически сводятся более поздние и более разнородные представления как к своей основе, как к своему прототипу, прообразу. В искусстве такой основой может быть все что угодно — и конфликт, и ситуация, и структура, и мотив. Например, известный сказочный мотив, когда самый глупый среди умных, самый слабый среди сильных, самый бесхитростный среди хитрых торжествует над всеми, этот мотив, конечно, сильно видоизменяясь, кочует из одной эпохи в другую. Единоборство героя со злом, борьба светлых и темных сил, отношения отцов и детей и т. д., и т. д. — все это изначально, так как имеет в своей основе общечеловеческую значимость. Но в зависимости от времени, от изменения эстетических представлений получает разное наполнение и разную окраску. Наверное, во всяком случае, я так думаю, существует энное число таких «архетипов», а время импровизирует уже на этих площадках. И вот умение угадать первооснову, а затем возможность актуальной жизненной импровизации на знакомой площадке и есть одно из условий успеха сценариста. И искусство сценариста заключается в том, чтобы на этой базе построить некое художественное произведение. Ведь тот же «Хаз-Булат» мог в другой интерпретации стать и мелодрамой, и бытовой историей, и лирической, и глубокой, и печальной, и какой угодно.

Теперь я хочу сказать о другом вопросе, тоже касающемся успеха. Дело не только в том, что в сценарии должна быть заключена некая генетически закодированная схема. И даже не в том, что он обязательно должен быть из тех многослойных произведений, где каждый найдет свой «корм» для души — на это способно только великое искусство. Я же хочу сказать о специфике читательского и зрительского восприятия, которое позволяет разным людям быть единодушными в своих оценках какого-то произведения. Каждый вкладывает в него свой смысл, наполняет своим содержанием, самим собой. И чем больше в произведении люфта, простора для домысливания, возможности разбега, удлинения, растяжки, тем дольше в своем художественном воздействии оно обладает мобильностью и активностью и тем скорее оно рекрутирует своих сторонников. Ведь быстрее устаревает то, что размеренно. Хотя, конечно, есть и такие области искусства, которые держатся на повторении, правда, в основном на повторении приема. Эксцентрики, например. Клоуны, испокон века били друг друга по головам, и у них всегда из глаз ручьем лились слезы. И здесь нет разговора о том, современно это или несовременно, ново или не ново. Это вечно, потому что вечно смешно, потому что это иероглиф смешного.

— А в чем секрет такого быстрого старения фильмов? Ведь в отличие от произведений литературы даже самые прекрасные кинообразцы этому подвержены.

— Литература стремится утолить, кино — насытить. Фильмы действительно устаревают быстро, но потом опять, становясь документом времени и эпохи, начинают интересовать теперь уже любителей истории. Но, конечно, это интерес особый, интерес к отжившему, ушедшему, как к трамвайному билету 20-х годов, а сам трамвай отбежал, отзвонил свое на забытом маршруте где-то в каком-то бесконечном далеке.

А если говорить по существу, то во-первых, чрезвычайно быстро меняется поэтика кинематографа. И кроме того отношение читателя к литературному произведению, которое имеет способность обновляться, пролонгироваться в фантазии читателя, — это его интерпретация, а отношение зрителя к кинофильму — восприятие более буквальное, и оно всегда более конкретно. Кинопроизведение живет на экране, и как сейчас невозможно смотреть на мини-юбки, когда мода на мини давно прошла, так же невозможно слышать «мини-мысли», в то время когда сейчас уже мысли другого покроя.

— Но и в литературе «мысли», способ мышления часто устаревают, а тем не менее...

— Конечно, но там у тебя все-таки есть возможности их как-то додумывать, дотягивать до себя... А то, что ты видишь на экране, уже через несколько лет после выхода фильма не соответствует твоему новому жизненному опыту. Ты бессилен перед зрением, твоя фантазия парализуется неумолимой конкретностью увиденного, и ты не хочешь, а отмечаешь не те прически, не то выражение лица, не тот идеал красоты, женственности, не тот внешний эталон духовности. Десятая муза, к сожалению, не бессмертна. И причина этого — конкретность. Обремененность реалиями времени. Затрудненная возможность интерпретировать в силу безупречно точного жизнеподобия.

Но зато у кинематографа перед другими музами есть свои преимущества в смысле воздействия на зрителя. Поскольку кино обладает почти документальной безусловностью — даже в самых условных картинах пребывание артиста в кадре достоверно и конкретно, — то возникает некий феномен вторжения образа киногероя в душу зрителей. Если театральное действие предусматривает прежде всего соучастие зрителя в творческом процессе актера, живущего в системе физических действий, то в кино, главным образом, важны результаты.

В кинематографе жизнь человеческого духа компонует режиссер в монтаже, невидимо для нас. Мы не участвуем в процессе его работы и пользуемся только готовыми результатами, получаем все сразу и сполна. Театра без зрителей не существует, и зрителей без театра тоже — тогда они не зрители, а просто люди. А становятся они зрителями в тот момент, когда становятся свидетелями творческого акта. В системе той условности, которая существует в театре, у нас никогда не возникает полного слияния образа с героем, мы все время видим, как на сцене артист X играет Гамлета, а артистка Y играет Офелию. Мы все время видим, как прекрасна артистка Y в сцене сумасшествия, как удивительно мудро проводит монологи артист X в роли Гамлета, — все время нас не покидает это ощущение актера, творящего у нас на глазах, творящего из своего материала (актер — художник, у которого материал — это он сам, его психофизический аппарат). Не говоря о том, что сцена — это условное место действия: дом — не дом, чай — не чай, выстрел — не выстрел, а хлопушка, смерть — не смерть, а процесс умирания, изображенный артистом в эстетической форме, очищенной от натурализма, и т. д. И поэтому смерть в театре вызывает потрясение только как развитие авторской театральной идеи, она никогда не потрясает как факт, как конец, как буквальное завершение жизни. Вся эта условность создает предпосылку для сотворчества, соучастия. Для театра непременно нужен зрительский кворум, поток заинтересованного сочувственного внимания, потребность следить за актерским искусством в его процессе. И радость зрительского согласия самая большая радость для художника сцены. Станиславский говорил, что зритель — это лучший режиссер. Работа окончена, теперь надо передоверить произведение зрителю. Он лучший режиссер, он все поставит на свои места. И выясняется, что, с точки зрения зрителя, одни эпизоды оказываются более важными, чем другие, и зрительский успех сопутствует актерам вне зависимости от того порядка, в каком они расположены в театральной программке. В театре зритель все ставит на свои места и действительно является лучшим режиссером. В кино зритель срежиссировать ничего не может и должен довольствоваться результатом.

Специфический интерес театра — в сопереживании процессу творчества, в наблюдении за творимым у тебя на глазах искусством. Интерес кинематографа — в наблюдении за жизнью, за процессом жизни, которое абсолютно и безусловно конкретно. Здесь дом — это дом, улица — это улица, автомобиль — это автомобиль, животное — это доподлинное животное, а дети — доподлинные дети, трудно себе представить в кино, чтобы детей играли взрослые люди, если, конечно, это не продиктовано особым замыслом авторов. Трудно представить и молодое лицо с приклеенной

бородой — это нарушает правду киноискусства, потому что правда киноискусства — правда доподлинная. Драка в кино — это не пластические упражнения, поставленные мастером сценического движения, а настоящая драка, кровь в кино — это кровь, и смерть в кино — это смерть, так кажется зрителю. Ведь природа условности в театре и кинематографе разная.

Зритель насыщается кино, набирается кино, оно вторгается в него феноменом вторжения актерского образа. Я думаю, что каждый испытывал такое странное чувство: когда выходишь из кинотеатра, то какую-то часть времени ощущаешь себя тем героем, который тебя потряс. Ты идешь его походкой, сам того не замечая, а иногда и нарочно ведешь себя так, как он, тебе хочется ощутить в себе его душевные силы, его интеллектуальный размах, его нравственную структуру, тебе хочется как можно дольше сохранить его в себе, так как он глубоко отвечает твоим внутренним потребностям. И чем дольше твой герой «продолжается» в тебе, тем больше это кинозвезда. И вот ты уже начинаешь носить такой же галстук, как твой любимый герой, так же садишься нога на ногу, закуриваешь сигарету. как он, и так далее. Я не уверен, что театральный актер обладает таким удивительным влиянием. Можно подражать тому или иному театральному артисту, ходить в стиле а ля Ефремов, а ля Табаков, но нельзя хоть немножко б ы т ь им. А вот кинематографический актер, тот же Ефремов или Табаков, остается в зрителе, заполняет его своим миром, жизнью своего человеческого существа. И этот феномен тоже создает зрительский интерес, так как отвечает зрительским потребностям.

Когда человеку надо что-то понять, стать более уверенным в своих решениях, укрепиться в своих чувствах, тогда он идет в кино не за тем только, чтобы набраться уму-разуму, а чтобы насытиться эмоциональной жизнью, которую он сопроживает и сопереживает вместе с киногероем. Возможность проживать совместно эту жизнь — вот в чем, видимо, самый большой эффект воздействия кинематографа на душу зрителя. Это достигается во многом благодаря тому, что кинематограф обращается персонально к каждому зрителю, он доверителен с ним. Именно поэтому, наверное, и родились крупные планы, чтобы можно было внимательно разглядеть приблизившееся к тебе лицо, ту самую тайную мимику, которую невозможно видеть в театре. В кино же ты являешься не невольным и несознательным свидетелем, а alter ego действующего лица, вторым существом, от которого нет и не может быть секретов. В театре ты всегда отделен рампой, ты уже другая структура, другая сфера, в кино же ты «свой», ты не наблюдаешь со стороны, ты попадаешь как бы внутрь изображаемой жизни. И в этом смысле, чтобы смотреть кинопроизведение, вовсе не так уж нужно присутствие зала, во всяком случае, не в такой степени, как в театре. Фильм можно смотреть и одному, и телевидение это доказало — эстетика кино не рассчитана на публичность, она во многом рассчитана на предельную откровенность. Кинозал един в своем многообразии, вернее, он многолик в единстве. Каждый в отдельности ощущает себя единственным зрителем. Это ему л и ч н о, с глазу на глаз поверяет кинематограф свои тайны, доверительно рассказывает свои истории. И в этом тоже заключается существеннейшая разница между театром и кино, которая в какой-то степени определяет природу интереса кинематографического действия, потому что оно есть жизнеподобное действие. При этом, разумеется, мы помним, что кинематограф все-таки не есть жизнь в такой же мере, как фотография не есть жизнь человеческого лица.

Взятое из жизни, прошедшее через горнило твоей фантазии, получившее новую странную ипостась существования на бумаге, а потом из этих условных знаков с помощью режиссера, артистов, художников и всех других участников кинопроизводства превращается во вторую жизнь — в жизнь кинематографическую. Вообще специфика жизнеподобия кинематографа — это такое великое чудо, которое мы все обязаны ценить и не насиловать его природу. Естественно, я не против известной условности кинематографа. Но мне все-таки думается — пусть я покажусь ретроградом, —

что кино сильно не столько образной метафоричностью, сколько документальным течением рассказываемой истории. И когда игровое кино обременяют заимствованиями из других видов искусств, уводят его в мир каких-то иных, смежных форм, которые как-то приспосабливают и очень изощренно прилаживают к жизненной достоверности кинематографа, то чаще всего, на мой взгляд, разрушается главное — жизнеподобие оборачивается сказкоподобием.

Чудеса в кино никого не удивляют, в кино возможно все. Фокус, показанный на экране, перестает быть фокусом. Когда в кино человека распиливают в ящике, это не более чем кинотрюк, когда человека распиливают на арене цирка — это блистательное мастерство иллюзиониста. В кино можно все что угодно. Сняли кадр с человеком, потом сняли следующий кадр без человека — на пленке человек исчез. Но это никого не может ни поразить, ни вызвать ответного восторга, поэтому чудеса в кино еще вдобавок надо гримировать под чудеса, так как все знают, что они чудесами не являются. А вот проследить логику поведения героя, так убедительно построенную, чтобы у зрителя сомнения не возникало, что тот может совершить чудо, — вот путь киноискусства. Зритель должен знать, что он участвует в чем-то безусловно правдивом. И ведь для этого не надо делать ничего особенного. Зритель в кино никогда не бывает Фомой неверующим, он никогда не вкладывает персты в раны, он готов тебе верить, готов забыть, что это кино, он прекрасно-наивен. А вот когда ты ему начинаешь показывать дополнительно гримированные чудеса, то он уже — простите — хочет в них удостовериться, что, во-первых, одним самим этим желанием разрушает цельность эстетического и поэтического восприятия, а во-вторых, просто не свойственно природе кинематографа, который в силу своей фактоподобности не требует никаких проверок. Как только приходит вот такое желание вложить персты и проверить, действительно ли копье пронзило межреберье, — все, конец, воздействие кинематографического искусства окончено. И это означает, что сценарист и режиссер бестактно обошлись не только с киноматериалом, но и со зрительской верой.

А ведь доверие, между прочим, завоевывается довольно сложными путями. Для того, чтобы зритель забыл, что он сидит в зале и смотрит кино, он должен забыть об иллюзорной условности кинематографического действия, только воссоздающего жизнь реальную — все-таки с н и м а е т с я к и н о. Он не должен этой иллюзорности чувствовать. В работе сценариста это достигается прежде всего безупречной правдой лексики. Если люди на экране говорят не так, как говорят в жизни и как принято говорить в этом социальном круге, — все потеряно, чтобы там ни было. И в свою очередь исполнитель должен быть одет так, как надо быть одетым, и в автомобиль садиться, и на работу бежать так, как все это делает его реальный прототип и как сам зритель тоже. Со зрителем должны установиться доверительные отношения: поверь мне, все, что здесь происходит, истинно, и ты можешь в этом убедиться, ну, посмотри... Убедился? Истинно? Похоже? Точно? А теперь смотри, что будет происходить дальше. Завоевав доверие изначально, уже имеешь право почувствовать себя более или менее свободно, и тогда начинаешь гнуть свою линию. Образно говоря, до зрителя надо добежать, как до поезда, который отошел от станции. Надо успеть до него добежать... Сначала ты бежишь быстрее, чем поезд, потому что ты должен добежать до того вагона, который тебе нужен. После этого ты, замедляя свой бег, сравниваешь свою скорость со скоростью поезда и находишься некоторое время в состоянии относительного покоя, и только тогда ты можешь себе позволить прыгнуть с платформы в дверь вагона. Вот когда ты попадаешь в этот вагон, то, отдышавшись, можешь себя вести так, как тебе нужно, быть хозяином положения.

— Ну а завоевав доверие, будучи уже в «вагоне», что надо делать для того, чтобы зритель сумел сопроживать экранную историю вместе с ее героем?

— Это должна быть история и знакомая и одновременно неведомая. Знакомая, потому что большинство человеческих историй в ка-

кой-то мере однотипны. А неведомая, потому что эти истории у разных людей происходят каждый раз по-разному. Если говорить о психологии творчества как творца, так и его сотворца, то самый творческий момент восприятия прекрасного — это состояние удивления.

Вообще, наверное, существуют два типа зрительского интереса. Первый тип — это изумление знакомым, пораженность точностью и соответствием происходящего на экране твоему лично пережитому, твоему опыту. И радость совпадения создает успех картине. Второй тип — это узнавание нового на разных уровнях возможности восприятия. (Хотя и к автору этот тип интереса тоже имеет отношение: например, на каждом новом витке — открытие новых просторов в своем творчестве.) Причем, если в первом случае срабатывают какие-то лирические механизмы — открывание в себе соответствия происходящему на экране, то во втором случае ты не просто отдаешься созерцанию того, что перед тобой происходит, но становишься как бы активным исследователем, в то время как в первом случае ты скорее активный восприниматель. Я думаю, оба типа зрительского и одновременно авторского интереса тесно связаны друг с другом. Интересный фильм всегда отвечает осознанной или еще не осознанной проблемной потребности зрителя, но всегда развивается по нетривиальному сюжетному пути. Интерес — это диалектическое единство знакомого, предположимого по мысли и неожиданного по воплощению.

— Вы говорите об общей природе интереса, но все-таки какие азбучные истины надо знать сценаристу, чтобы не возвести здание без фундамента, не построить дом на песке?

— Дом строится на песке в том случае, когда проблема, которая кладется в основу фильма, не действительная, а мнимая. Профессионализм сценариста — это прежде всего умение отделить плевелы от злаков, определить действительную проблему. А вот проблема в кино не может быть жизнеподобной, тогда она по сути своей мнимая, что в свою очередь сказывается и в репликах и особенно в паузах, в них, как нигде, становится очевидной несущественность проблемы. А вот как отделять плевелы от злаков — каждый постигает сам. Здесь нет общих инструкций. Ведь взятое из жизни и буквально перенесенное на бумагу не есть еще гарантия правды. Когда в исторических фильмах прослеживается даже вполне реально свершившийся исторический факт, он далеко не всегда правомочен стать основой произведения, потому что может и не отражать дух и смысл эпохи. Мало ли в каких разнообразных формах существует жизнь, но это совершенно не значит, что в каком-то случайном, пусть и реальном событии заложены коренные проблемы современности, что в нем преломилось время.

Киноискусство порождает вторую действительность, более точную и более отобранную. Оно изображает не то, что было, а то, что могло быть, как выражение важных узловых моментов эпохи.

Я вообще за «сочинительство». Но, конечно, первоначальным толчком, истоком должна быть жизненная ситуация.

Вот как было, например, с картиной «Мичман Панин»[2]. Однажды совершенно случайно мы прочли в каких-то воспоминаниях буквально несколько строчек: «На транспорте «Океан» мичман Панюшкин вывез за границу тринадцать политических заключенных». Вот, собственно, и все, что было прочитано, но нас эта фраза заинтересовала. А как на военном корабле можно вывезти тринадцать человек? Где они будут жить? Где они будут спать, что есть? Как их вообще взять на корабль, когда на борту круглосуточно стоят на вахте офицеры и матросы, как сохранить в тайне от командира и команды тринадцать человек? Стоило только подумать, какое жизненное содержание, какой героизм заключают в себе эти несколько строк, и в нас начал зарождаться тот самый замысел, который потом и стал фильмом «Мичман Панин».

Вообще все наши картины, буквально все, отталкивались от чего-то либо увиденного, либо услышанного. Каждый раз этот материал по пути на экран претерпевал конструк-

[2] Режиссер М. Швейцер (1960).

тивные изменения не по сути своей, а по методу, по драматургическому отношению к взятой за основу истории. Что это значит? Это значит конструирование некой теперь уже умозрительной (поскольку ты зрением ума прослеживаешь ее) истории, в которой были бы обострены до предела все жизненные связи, имевшиеся в реальной истории до твоего прикосновения к ней. Умение, обнаружив эти жизненные связи, обострить, н а п р я ч ь их — и есть ремесло драматурга.

Взаимосвязь временных и пространственных отношений называется хронотопом, что дословно означает — «времяпространство». Этот термин был введен Эйнштейном. В литературном понимании хронотоп — это время, сгущенное до предела, когда оно становится художественно зримым и когда пространство втянуто в движение времени, сюжета, событий. Так вот, напрячь жизненные связи — значит определить для них малую временную и пространственную территорию. Как только событие погружено в сжатые рамки, тогда то, что в реальной жизни растягивалось на долгое время, вынуждено уплотниться, сжаться, приобретая тем самым свойства мощной энергетической пружины, в которой до поры до времени скрыта немалая ударная сила. Но напрячь внутреннюю жизнь эпизода надо так, чтобы найти пространственное и временное соответствие его длительности — его содержанию, а это тоже одно из умений, составляющих нашу профессию.

Я думаю, что сценарист, как опытный полководец, должен постичь искусство стратегии и тактики. Стратегические задачи, стоящие перед ним, — это основополагающие идейные задачи произведения: «про ч т о» оно и «ч т о» требуется доказать. Тактические задачи отвечают на вопрос «к а к», к а к и м о б р а з о м это большое «что» должно быть разложено на малые элементы, из которых оно будет затем органично составлено. Каким методом, каким жанром, каким стилем наиболее целесообразно осуществлять частные задачи, подчиненные общей сверхзадаче?

Тактика сценариста сходна и с тактикой охотника, если полагать, что объект охоты — зритель. Чтобы не возникло кровавых ассоциаций, пусть это будет охотник, промышляющий ловлей, поимкой зверя, да, в нашем случае, это будет еще точней. Настоящий охотник прежде всего внимательнейшим образом изучает тропу, откуда зверь идет и куда, где его место водопоя. Так же и сценарист сначала должен мысленно проследить эту дорогу предполагаемого зрительского интереса. Но пройти ее надо скрытно, чтобы не выдать раньше времени своих намерений. Ведь смысл взаимоотношений зрителя и автора с самого начала во многом окутан тайной, один как будто действует втайне от другого. И чтобы твои секреты не распознали, нельзя давать себя обнаружить — тем самым ты можешь спугнуть зрительский интерес. А это значит, что сценарист до поры до времени должен «сидеть в засидке», стараясь «не хрустнуть веткой», нигде не показаться со своим перстом указующим, чтобы, боже сохрани, зритель не почувствовал диктат, нажим, умысел, а должен двигаться неслышно вместе с событием.

Далее. Ты должен знать, где и в каком месте приготовить манки, чтобы свести твоего зверя с нахоженной тропы, заманить его и повести за собой. И ты должен так расставить эти манки интереса, чтобы он не сбился с предложенного ему пути, точно следовал за тобой, не миновав ни одного поворота, чтобы, наконец, не повернул назад. И самое главное — уметь в нужном месте поставить силки. Если все это ты сделал правильно, зритель должен попасться в твою ловушку. Он пойман, он т в о й.

— А что такое «манки» в киносценарии?

— Это сюжетные повороты кульминационного свойства.

— Значит, не одна кульминация, а несколько?

— Смысловая, стратегическая, одна, а тактических несколько.

— А каким образом эти множественные кульминации должны подвести зрителя к кульминации общей?

— Наращиванием ситуаций, в которых как бы теряется смысл и находится заново, как бы теряется след и находится снова, — это

всегда напряженно, всегда нервно, всегда в повышенном темпе, это всегда требует больших усилий, и духовных и интеллектуальных: след потерян, а тебе интересно, значит, надо его найти, но надо прежде сообразить, что искать и где искать.

— Это как детская игра «горячо-холодно»?

— Да, но здесь никто тебе явно не командует: «Теплее-теплее». Это надо уметь услышать внутренним слухом. А сценаристу в свою очередь, надо уметь исподволь «теплеть», ведя за собой. И зритель вслед за ним то поднимается на какую-то высоту, то обрушивается в какую-то пропасть, то выбирается из нее опять и продолжает существовать на привычных параметрах жизни. Эти подъемы и спуски обязательны.

Если прочертить график интереса, то, я думаю, он похож на биение человеческого сердца на кардиограмме. Но это какое-то органическое движение, и чем более оно живет имманентным ритмом, тем более оно художественно.

— А катарсис тогда похож на инфаркт миокарда?

— Нет, катарсис не похож на инфаркт миокарда. По-моему, если углубляться и дальше в эти шутливые наукообразные сравнения, он похож на экстрасистолу. Экстрасистола — это пустота, пропуск, перебой в жизнедеятельности человеческого сердца.

А пустота, возникшая от потрясения, от понятого, от пережитого, создает в душе некий вакуум, который требует нового заполнения, ведь известно: «природа не терпит пустоты», «свято место пусто не бывает», и т. д. В этом-то, собственно, и заложена идея катарсиса.

В древнегреческом толковании катарсис — это очищение, освобождение души от «скверны». Сострадая герою, сопереживая ему, оценивая вместе с ним происходящие события, зритель испытывает глубокое душевное волнение, которое, достигая наивысшего подъема, и приводит к катарсису — очищает душу, возвышает ее и, в конечном счете, воспитывает. И здесь имеет смысл говорить о пользе искусства как средства нравственного оздоровления человека.

Сопереживание, приводящее к очищению, обладает огромной силой воздействия. И благодаря феномену вторжения образа героя в сознание зрителя, пережитое героем становится уже его, зрителя, нравственным духовным богатством, его личным собственным опытом. Он уже не в силах отторгнуть от себя этот опыт. Это нажитое.

На сегодняшнем этапе кинематограф в лучших своих образцах приходит к необходимости катарсиса, что помогает ему стать, с одной стороны, высокохудожественным, а с другой — массовым искусством, то есть таким, о котором мы сейчас и ведем разговор.

Кстати говоря, искусство учит не только на примерах положительных героев. В этом смысле, мне кажется, особенно показателен фильм «Чужие письма» И. Авербаха и Н. Рязанцевой. Здесь произошло открытие совершенно нового типа героя.

Акселерация вещь хорошая — хорошо, когда люди высокие, рослые, красивые, прекрасные, хотя подчас еще интеллектуально не добравшие до своих физических габаритов. Но окружающие по этому поводу не теряют надежды: мол, еще успеется. Но есть и другая акселерация, акселерация духовная, нравственная. Не помню, кто-то сказал: «Крылатую фразу — кузнецы своего счастья — они понимают буквально». Они выковывают свою жизнь, свою биографию, свое счастье. И на этом пути очень часто поступаются многим. Они завоевывают свой жизненный плацдарм несмотря ни на что. Такие люди хитроумны, у них далекие прицелы, и, как ни странно, они предельно, иногда даже чрезмерно искренни в каждом конкретном проявлении. Это довольно страшные люди, и они, я думаю, представляют известную угрозу обществу. И то, что такой тип обнаружен в жизни и воплощен на экране, — огромная заслуга авторов. Ведь положительный смысл воздействия художественного произведения — это научить распознавать не только своих друзей, но и недругов, а они-то в действительной нашей жизни стараются, чтобы их не узнали, так как прекрасно живут неразгаданными, и

плохо им становится, когда их начинают распознавать.

Лучшие кинематографические произведения имеют не только конкретный смысл, применительный для самих действующих лиц, но и общий смысл, применительный для всей нашей жизни.

— А за счет чего произведение выходит на уровень широких обобщений? Вы говорили уже о том, что жизнь, взятая сценаристом для перенесения на бумагу, выступает в отобранном виде. В чем же принцип такого отбора? Ведь проблем, которые нас окружают, множество. Даже купить хорошую книгу — проблема. Что за путеводный знак ведет писателя, указывая ему, что должно быть интересно широкому зрителю. Можно написать о проблеме, которая будет интересна пяти зрителям, и это тоже будет искусство. Но мы сейчас говорим о кинематографе, который художествен и интересен для самых широких масс. Так вот, что именно в нашей сегодняшней жизни является для вас самым важным и существенным и с чем вы обращаетесь к своему зрителю?

— Меня все время (а когда был жив Нусинов, то нас обоих) волновала проблема формирования нравственного самосознания, гражданственности. К разговору об этом мы стремились и в «Черепахе» и в «Телеграмме»[3], да во всех наших фильмах. Герой попадает в некие обстоятельства, которые не имеют однозначного решения, когда необходимо выбирать, и положительный герой, как я его понимаю, выбирает путь нравственный, который, естественно, является самым трудным. Но герой не сразу должен найти единственно правильный для себя путь, он должен сначала путаться, сбиваться. Он должен потеряться от навалившейся на него проблемы, от возложенной им самим на себя ответственности. Событие поступка — поступка-мысли, поступка-дела, поступка-чувства, поступка-желания — всегда до известной степени геройчно. Ведь чтобы совершить его, надо преодолеть что-то в самом себе, надо найти для этого силы, что всегда связано с серьезными душевными затратами и, может быть, потерями. И тогда возникают сомнения: идти на эти потери или не идти. Жизнь перед всеми ставит такие задачи, и каждый решает их по-своему, поэтому такую историю всегда интересно смотреть. Здесь есть момент узнавания знакомого — так сказать, в стартовой позиции — и постижения нового — как в этих обстоятельствах герой себя поведет. Борьба с самим собой — это и есть перипетии героического характера.

Меня вообще очень интересует проблема лидерства, одна из важнейших проблем нашего времени. Кому и за что быть первым? Какими путями первый утверждает свое первенство? И какова нравственная предпосылка этого стремления быть во главе?

В последней моей картине «Розыгрыш»[4] главный герой Комаровский — тоже лидер, правда, только первую часть ленты. Он из того типа людей, которые живут арифметической жизнью, до самой последней точки просчитанной на каком-то внутреннем компьютере. Мне рассказывали, что когда в электронно-вычислительную машину закладывается ложная программа, то машина начинает безумствовать, она отказывается работать, у нее перегорают лампочки, в каком-то окошечке появляется надпись: «Задача неверная, задача не имеет решения, задача не имеет решения». Машина страшно нервничает. Неверная задача, лишенная логики задача фраппирует этот величайший продукт человеческого гения, каким является ЭВМ. Она возражает, она на свой лад молит о пощаде. И точно так же человек, который составил четкую программу всей своей жизни, когда что-нибудь, вторгаясь в его планы, нарушает его программу, тоже начинает безумствовать и выходить из строя. На самом деле Комаровский борется не с Грушко, серьезным претендентом на лидерство, он борется с самим собой. И то, что, несмотря на всю запрограммированность своей личности, он позволяет себе алогичнейший, беспрецедентный, катастрофический для него поступок, то, что он не просчитал его очевид-

---

[3] «Внимание, черепаха!» (1969), «Телеграмма» (1971), режиссер Р. Быков.

[4] Режиссер В. Меньшов (1976).

ную необратимость, определяет для нас душевные возможности этого героя, даже вселяет надежду на будущее.

Когда зрителю по окончании картины хочется узнать, что осталось за ее пределами, когда она еще какое-то время продолжает существовать в зрительских предположениях, в желании проследить судьбу героев: а как все сложится дальше? что с ними станется? сумеют ли они, поймут ли, разберутся ли?.. — это тоже один из моментов, которые определяют интерес.

Я несколько отклонился от того, что намеревался сказать. Мне всегда казалось, что тема торжества человека в борьбе с самим собой по форме драматического развития сходна с сонатной формой. Это форма, основанная на противопоставлении и развитии двух тем.

В первой части сонаты две темы пока только заявлены. Во второй части, в разработке, эти темы вступают в единоборство. В третьей, в репризе, существуют те же темы, но с доминантой одной из них, которая одерживает верх. И четвертая часть — кода, финал. Вот для меня схема построения интересного сценария. Но тут еще обязательно нужно помнить, что противоборствующие силы должны быть примерно уравновешены. Противник должен быть серьезным, иначе неинтересно следить за ходом событий. Гегель говорил, что трагедия только тогда трагедия, когда обе стороны имеют свою правоту.

Кроме того, вторая тема, которая в музыке олицетворяет злые силы, в драматургии может и не выражаться в чем-то вне самой конструкции образа героя, а в его контргерое, например. Разработка драматического действия по сонатной форме может быть наложена и на лирическую структуру и на эпическую.

Нормативная каноническая драматургия пользуется теми же приемами — заявить героя, заявить его контргероя, сформулировать проблему и вступить в борьбу за осуществление победы либо правого над неправым, либо неправого над правым. В конечном счете доминанта какого-то знака должна торжествовать, и в этом тоже заложена идея катарсиса, потому что зрительское сопереживание на протяжении всего жизненного периода картины в момент подведения героя к победе или к поражению и в том и в другом случае оканчивается, как говорят в музыке, сфорцандо, то есть обрывом, ударом.

А вот искусство развертывания событий, перипетий борьбы — это уже искусство компоновки сюжета, которое у чисто профессиональных драматургов основано на знании приемов, а у художественно-профессиональных драматургов — на импровизационном интуитивном открытии в этом приеме.

Мне представляется, что сюжет — это кратчайшее расстояние между замыслом и воплощением. Поэтому в композиционном построении сценария я стараюсь придерживаться строгой подчиненности всех его частей теме, идее, сюжету, придерживаться строгой мотивированности событий, объединенных между собой исключительно по принципу причинно-следственных связей. В этом смысле я считаю, что сценарий, как никакое другое литературное произведение, должен быть построен как единое целое, во всей взаимосвязи основных составляющих его элементов, он должен быть строго архитектоничен. Хотя, конечно, это вовсе не значит, что сценарная композиция обязана выполнять жесткие требования нормативного построения — экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка. Это может быть и так, но сценарист хоть и в меньшей степени, чем прозаик, волен распоряжаться материалом по своему усмотрению, то есть располагать экспозицию, завязку и т. д. в другом порядке, перепутывать, перетасовывать их в независимости от хронологической последовательности событий. Собственно, это и называется сюжетостроением. Композиция — вещь произвольная. Ну, например, «Добро пожаловать»[5], «Черепаха», «Телеграмма» построены по прямому изложению событий. А «Розыгрыш» нет. Там все начинается с финала, и экстремальность финальной ситуации, по моему умыслу, предназначе-

---

[5] «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», режиссер Э. Климов (1964).

на с места в карьер создать зрительский интерес. Ведь интересно, что же должно было произойти такого, что заставило двух мальчишек вступить в чудовищную драку, в которой была разбита с таким трудом приобретенная замечательная электрогитара... Конечно, существуют разные способы... Но всегда, если можно так сказать, образ композиции обусловлен предметом изображения, художественным методом, жанровыми задачами и т. д.

— А как влияют жанровые особенности на «интересность» фильма?

— Мне кажется, интересный фильм — это такой, в котором каждый любитель какого-то определенного жанра может найти его приметы. И еще мне кажется, что сейчас в кинематографе жесткое разделение на жанры исчезает. Если снимается фильм с остродраматическим сюжетом по принципу вестерна, то герои между выстрелами говорят о Ницше и о Кьеркегоре, либо разыгрывают совершенно бурлескные сцены. Если это кинокомедия, то там, случается, люди и плачут и страдают. Если это семейная мелодрама, то она вдруг начинает выходить на публицистическую патетику. И так до бесконечности.

Разговор о разножанровости примыкает к разговору о многозначности, о таком произведении, которое «работает» на разных уровнях и тем самым оказывает свое воздействие на бóльшее число зрителей.

Лично мне чистый жанр просто противопоказан. Ведь и жизнь не «чиста», жизнь сложна, многоформна, многолика. В свое время мы с Ильей Нусиновым, импровизируя на базе жизненной ситуации, всегда искали внутриэпизодное жанровое разнообразие. И по-моему, соответствие кинематографа жизни предусматривает соответствие жизненного жанрового разнообразия киножизненным жанровым разнообразиям. Выйдя из дому, ты попадаешь в обстоятельства толчеи, сутолоки, смешных сцен, сцен несмешных. Вся эта одновременность, чехарда жизненных обстоятельств вокруг тебя требует правдивого отображения в своей киномодели. Поэтому я за смешение жанров.

Но разножанровость сценария не должна противоречить требованиям единого стиля. Проблема стиля тоже входит в проблему интересного фильма. Ведь характер изображения определяется выверенностью стиля, который применительно к каждому сценарию — свой собственный. Стилистика должна соответствовать выбранной теме. О героях «Черепахи» надо писать другими словами, другими словесными ритмами, чем о «Юлии Вревской»[6], о «Мальчике и лосе»[7].

Иначе, чем о школьном «Розыгрыше». И более того, стилистика данного произведения диктует «свое» жанровое смешение, неприемлемое в другом фильме. Она также диктует и «свою» образность.

Кино, как и всякое художественное произведение, троповидно, метафорично. Кинематографическое повествование можно «исполнить» как приземленно-конкретную бытовую историю, а можно и как обобщенную картину нашей действительности. Образная, поэтическая структура работает на прояснение общих законов жизни.

Образность образностью, но вообще-то хочется ясности и простоты. С каждым годом начинаешь все сильнее тянуться к вещам незамысловатым, незатейливым, к простым понятиям и простым словам... Совсем не хочется никакой вычурности, ухищрений, что называется, «приемов». Ведь в сценарии можно изначально замыслить некие монтажные перебои, сбивы, которые будут все время взбадривать угасающий интерес зрителя, искусственно возбуждать его. Но мне кажется, что все эти синкопированные ритмы нужны тогда, когда сама история не обладает достаточной энергоемкостью.

— Ну, а не синкопированный ритм, а просто ритм — это для вас не умозрительное понятие?

— Нет, не умозрительное. Понятие ритма я для себя определяю довольно точно. Когда-то давным-давно Софья Милькина — жена и по-

[6] Режиссер Н. Корабов (1977). Совместное болгаро-советское производство.
[7] Режиссер И. Туманян (1975).

стоянный сорежиссер Михаила Швейцера — сказала нам с Нусиновым: «Только, ребята, помните: три слова — метр». Оказывается — три слова, сказанные с экрана, занимают метр пленки.

И с тех пор я живу под дамокловым мечом этой фразы — «три слова — метр». Сценарист, в отличие от любого литератора, ограничен 75—80 страницами, что означает 25—30 эпизодов, иногда меньше, теперь пишут меньше, но примерно в таких границах. Следовательно, каждый эпизод должен быть написан на 2,5—3 страницах предельно, и следовательно, жизнь, о которой ты хочешь рассказать, должна быть скомпонована, спрессована, сжата на небольшой территории. И это прокрустово ложе имеет самое прямое отношение к ритму. Если искомое количество жидкости налить в маленький объем, то оно прольется через край, если в большой — то займет какую-то часть его, а если ее налить в нужный сосуд, то она займет ровно столько, сколько и должна занимать. Значит, ритм — это соразмерность содержания метражу эпизода. И если все эпизоды будут соответственно выполнены на той территории, какая необходима — не больше и не меньше, — то произведение ритмично, то есть гармонично и уравновешено.

И уж коль мы заговорили об эпизоде, я хочу сказать еще вот что. Эпизод должен быть цельным по композиции, но он не должен замыкаться действием внутри себя, от него должны оставаться какие-то охвостья, протуберанцы, должны тянуться какие-то новые ростки, которые, протягиваясь в другой эпизод, могут дать новое цветение и усложнить, или замедлить, или убыстрить происходящие события. Вот это принципиальная вещь — перекидка каких-то петель, незавершенных связей из одного эпизода в другой, благодаря чему достигается неразрывность кинематографического действия.

И еще я хочу к этому добавить, что смысловая нагрузка эпизода не может быть однотемной. Эпизод драматичен и драматургически объемен тогда, когда он содержит как минимум две нагрузки. Что я имею в виду?

Не так давно я смотрел одну из ранних картин американского режиссера Копполы «Люди дождя». Беременная женщина, которая не понимает, любит ли она своего мужа, и мучается сомнениями — оставить ребенка и таким образом навсегда однозначно решить свою жизнь, или нет, мечется по миру, не зная, где себя найти. Она уезжает от мужа, чтобы проверить свое чувство к нему. Достаточно было бы этого для какой-то другой художественной картины? Несомненно. И я вполне представляю себе ее — мятущаяся душа, на полпути к каким-то принципиальным изменениям в своей жизни. Страх перед этими переменами гонит ее с места на место, пока она наконец не принимает какого-то решения. Но для Копполы этого мало: героиня встречает на своем пути человека, нуждающегося в ее помощи — после травмы головы он стал «дурачком». Он, как малый ребенок, беззащитен и открыт миру. И этот человек становится помехой в ее метаниях, в ее поисках нового самоощущения для решения главной сейчас для нее задачи. Но к ней не сразу приходит понимание того, что ему необходима ее помощь. И оказывается, что существование этого человека и рождение ответственности за него дают героине возможность конструирования своей личности. Трагический финал, хотя это и не показано, убеждает меня в том, что ее судьба определилась. Вот схема двойной нагрузки, которая, естественно, в фильме разложена поэпизодно.

— А в своих фильмах вы тоже следуете этому принципу?

— Во всяком случае, стараюсь. Ну тот же «Мальчик и лось». Герой, честолюбивая натура, в решающий день соревнований на карте, когда он непременно должен стать победителем, вдруг меняет свои планы, чтобы спасти лося. А лось в свою очередь меняет «жизненный маршрут» мальчика. Здесь вторая нагрузка, которая решает и емкость картины и ее идейно-смысловую направленность, служит прояснению личности героя, выверяет ее. Мальчик, не принявший участия в соревнованиях, возмужал. Ну, я на эту тему, по-моему, уже многое сказал.

— Вы сейчас говорили о ремесле, о методологии сценарного письма. Конечно, профессиональные секреты раскрыть невозможно, но все-таки как происходит творческий процесс лично у вас?

— Рене Клер сказал великую фразу: «Сегодня утром я увидел на потолке картину. Осталось самое малое — снять ее». Это прекрасно сказано.

Чтобы написать сценарий, его тоже сначала надо *увидеть*. Что это значит? Вообще если бы меня спросили, какому виду творчества ближе всего процесс сочинения сценария, я бы сказал — актерскому. И в том и в другом случае, приступая к работе, надо, во-первых, полностью освободиться душой. Во-вторых, ты должен очень четко уяснить себе предлагаемые обстоятельства (познакомиться с ролью), потом в зависимости от них попытаться построить логику своего поведения — ты должен составить стратегию и тактику исполнения, поставить перед собой сверхзадачу и подчинить ей свое существование. Потом это все надо отрепетировать, чтобы найти соразмерность частей, соразмерность акцентов, важность выделения тех или иных кусков и... сыграть. В случае сценарного искусства — написать на бумаге.

Я считаю, что наша работа в основном — принудительное фантазирование. Нужно уметь импровизационно мыслить в заданных параметрах. Потому что мне кажется, что наибольший интерес вызывают микроперипетии, фиоритуры движения сюжета, фиоритуры поведения героев, не свойственные самому зрителю, но убедительные в экранной жизни. Умение заставить себя свободно фантазировать от образа, повторяю, сродни методологии актерского искусства. Здесь еще одно обстоятельство. Сценарист должен сам «проигрывать» все свои роли (своеобразный монодрам-кружок, где он один исполнитель сразу за всех действующих лиц), иначе реплики, как мне кажется, будут звучать нежизненно, неубедительно. Когда мы писали вместе с Ильей Нусиновым, то мы по условиям работы просто обязаны были произносить все вслух. И вот даже теперь, когда я работаю один, я тем не менее по-прежнему все время шепчу, тщательнейшим образом произношу все реплики, интонационно их улаживаю, все время интонационно импровизирую.

— А что вы понимаете под принудительным фантазированием?

— Ну, например, как это бывает в театре... До распределения ролей тебе в голову не могло прийти, что ты будешь играть Матиаса Клаузена («Перед заходом солнца» Гауптмана), а теперь вот, оказывается, что ты будешь его играть. И ты бросаешься в библиотеку, начинаешь читать соответствующую литературу, начинаешь думать, набирать материал, прикидывать. Ты начинаешь принудительно фантазировать — тебя к этому принудил приказ по театру.

— Да, но такого приказа у сценариста нет.

— У него есть свой приказ. Гражданственность. Ты не можешь молчать: *это* обязано быть рассказано людям. Не могу молчать — вот приказ. Но, конечно, часто для профессионала-сценариста — это заказ студии: в нашем тематическом плане нет того-то и того-то... И что же! Выбираешь себе меч по руке и в бой! Вдобавок ко всему сценарист должен быть специалистом в разных областях — сегодня я пишу о школе, вчера писал о звере, а позавчера — о секте пятидесятников, а что будет завтра...

Мне и во сне не могло привидеться, что я буду писать о моряках торгового флота, но когда мне недавно это предложили, я без особых колебаний решил: хорошо. Ведь я люблю флот еще со времен «Мичмана Панина». И я начал думать.

Что может быть интересным во флотской ситуации? Меня всегда поражало, что корабли, которые строятся по одному и тому же проекту — два миноносца, два траулера, два пассажирских лайнера, которые одинаковы, как однояйцовые близнецы: та же труба, те же заклепки на тех местах, те же каюты в том же расположении — обладают разной личностью и даже разным внешним видом. От чего это зависит? От коллектива людей, которые их населяют? И что это за микромир, общество, страна, которая плавает по морю,

со своим правительством, со своим советом министров, со своими трудящимися, со своими политическими деятелями... Общество, допустим, в количестве 37 человек, но содержащее в себе всю структуру нашей жизни. И вместе с тем судно является одним из цехов огромного предприятия, которое называется торговый флот, приносит государству огромный доход, у него есть свой план, социалистические обязательства, свои ударники, свои плохие работники. Чем же отличается один корабль от другого? И когда я все это мысленно «прощупал», я понял, что, пожалуй, могу написать такой сценарий и даже уже придумал героев. А теперь, когда поеду в командировку, то буду подтверждать или не подтверждать свою принудительную фантазию и находить что-то новое, что-то выверять, опровергать... Потом надо будет составить план, продумать стратегию... сочинять. Собственно, сочинение началось уже сейчас, но это сочинение умозрительное, а потом начнется сочинение, основанное на знании. Вот этот переходный момент — важнейший этап в жизни сценариста, потому что писать — это действительно самое малое дело. Написать — то же самое, что сыграть. Трудна и трудоемка вся подготовительная работа, когда предположение находит опору в реальном знании и выверяется на оселке жизненных фактов. Трудна и очень интересна. Вообще, сценарий только тогда интересен, когда тебе самому его интересно писать. Правда, сочинение сценария — это некий труд, где вдохновение приходит после изнурительной усталости, как второе дыхание, когда в тебе вдруг открываются какие-то новые емкости. Но интересно обязано быть на всех этапах работы.

Напоследок я хотел бы сказать еще вот о чем...

В отличие от пьесы киносценарий рассчитан только на единственное истолкование. Другой режиссер в другом театре уже по-иному интерпретирует известное произведение. Сколько я знаю «Трех сестер», сколько я знаю «Городов на заре» — бесконечное количество вариантов истолкования одного и того же, когда смещаются акценты, когда они переносятся с одной сцены на другую, с одного образа на другой. Кинематограф лишен такой возможности. Ты пишешь один раз, для однократного исполнения, для единого воплощения. И для того, чтобы это воплощение было, с твоей точки зрения, с точки зрения сценариста, полноценным, адекватным твоему замыслу, необходима предельно точная описательная часть, которая, во-первых, должна полностью, до безупречной тонкости, выявлять твое видение происходящего, а во-вторых, должна своей эмоциональной конкретностью увлечь режиссера думать по-твоему, чтобы ему в его творчестве не оставалось ничего другого, как реализовать предложенное тобою, если действительно т а к о е решение для данной истории является единственным. Кроме того, я думаю, что несмотря на то, что режиссер в кинематографе фигура первая и сценарист по отношению к режиссеру слаб, тем не менее он может, как говорится, «безмерностью своей слабости» оказывать на него некое сильное воздействие. Но для этого, конечно, сценарист должен быть, с одной стороны, его глубоким единомышленником, а с другой — безупречно точным литератором.

А для того, чтобы увлечь режиссера своими волнениями, своими мыслями, еще раз повторяю, сценаристу самому должно быть интересно писать. Ведь чем больше интерес сценариста к теме, к проблеме, к героям, тем сильнее будет написан сценарий, тем он вызовет больший интерес режиссера к его реализации (и в свою очередь актеров, художников, операторов, всей постановочной группы), тем это будет интереснее, точнее, поэтичнее, эмоциональнее, пластичнее реализовано на экране, тем это вызовет больший интерес зрительного зала. Таким образом, происходит ц е п н а я р е а к ц и я и н т е р е с а.

Лев Дуров

Беспокойное счастье актера

Беседу ведет и комментирует И. Рябая

Стеклянные двери не раскрылись — разлетелись в стороны, и хотя, как мне показалось, прошло лишь мгновение, Дуров успел уже скинуть пальто в служебной раздевалке, махнул мне рукой — мол, подождите секунду, исчез в конце длинной лестницы, с кем-то на ходу разговаривая, внезапно появился, пронесся взглядом по витрине для писем — нет ли чего ему? — и, пригласив меня следовать за собой, заспешил по коридору, взбежал, перепрыгивая через ступеньки, по крутой лестнице, распахнул дверь, пропуская меня в гримерную, стремительно отразился в зеркалах, с шумом переставил стул, передвинул какую-то коробку на столе и вдруг сел. Это было так неожиданно, что я скорее споткнулась, чем остановилась, внутренне уже готовая к тому, что разговор наш будет на лету, на бегу, в погоне (я отставала).

С его появлением ожила комната: закапала вода из крана, заохал диван, даже радио вдруг заговорило... Но пауза была мгновенной, и первое же слово взлетело, как подброшенный мяч.

У него оказалось множество голосов: от баса до писка; он хохотал, хватался за сердце, причитал, радостно смеялся, негодовал; у него глаза даже становились то черными, то голубыми; он говорил резко, убежденно, но вдруг становился растерянным и беззащитным, как ребенок...

●

Как справедливо заметил один из критиков, Дуров сыграл так много ролей, что «его герои могли бы составить население целого городка».

Какой странный был бы этот городок. По его улицам тащились бы допотопные трамваи и мчались современнейшие автомобили; в толпе рядом с милицейской формой мелькала бы сутана священника, плащ рыцаря, лохмотья бродяги, солдатская гимнастерка; бурно и безудержно, как грибы после дождя, там росли бы новые дома, и парень с открытым лицом звонко кричал привычное: «Майна — вира!»; но там оставались бы нетронутыми «вороньи слободки», и по шаткой лестнице, хватаясь за кривые перила, пробирался бы в свой номер одинокий и измученный тапер; развалясь в креслах, в прекрасно сшитом френче, пахнущий одеколоном, уверенно декларировал бы свои мысли герр Клаус; там лицом к лицу столкнулись бы нелепый, по-собачьи преданный Рафинад, велеречивый Яго, несмирившийся штабс-капитан Снегирев...

Да, Лев Дуров, действительно, очень много играет — в кино, в театре, на телевидении. Создает образы людей разных эпох и стран, разных характеров. Часто выступает первооткрывателем в трактовке, удивляя новизной и неожиданностью решений, сплавляет импровизацию с тщательно продуманной отделкой деталей. Но сказать о Дурове — играет, воплощает, создает, трактует — это сказать лишь половину правды, потому что он не просто играет, воплощает и создает. Он в каждой своей роли ж и в е т. Живет, внедряясь каждой клеточкой организма в образ, стирая грани между собой и героем, отдаваясь ему полностью, безоглядно, ощущая как свое, собственное, каждое дыхание, каждый поворот мысли, каждое движение души своего персонажа.

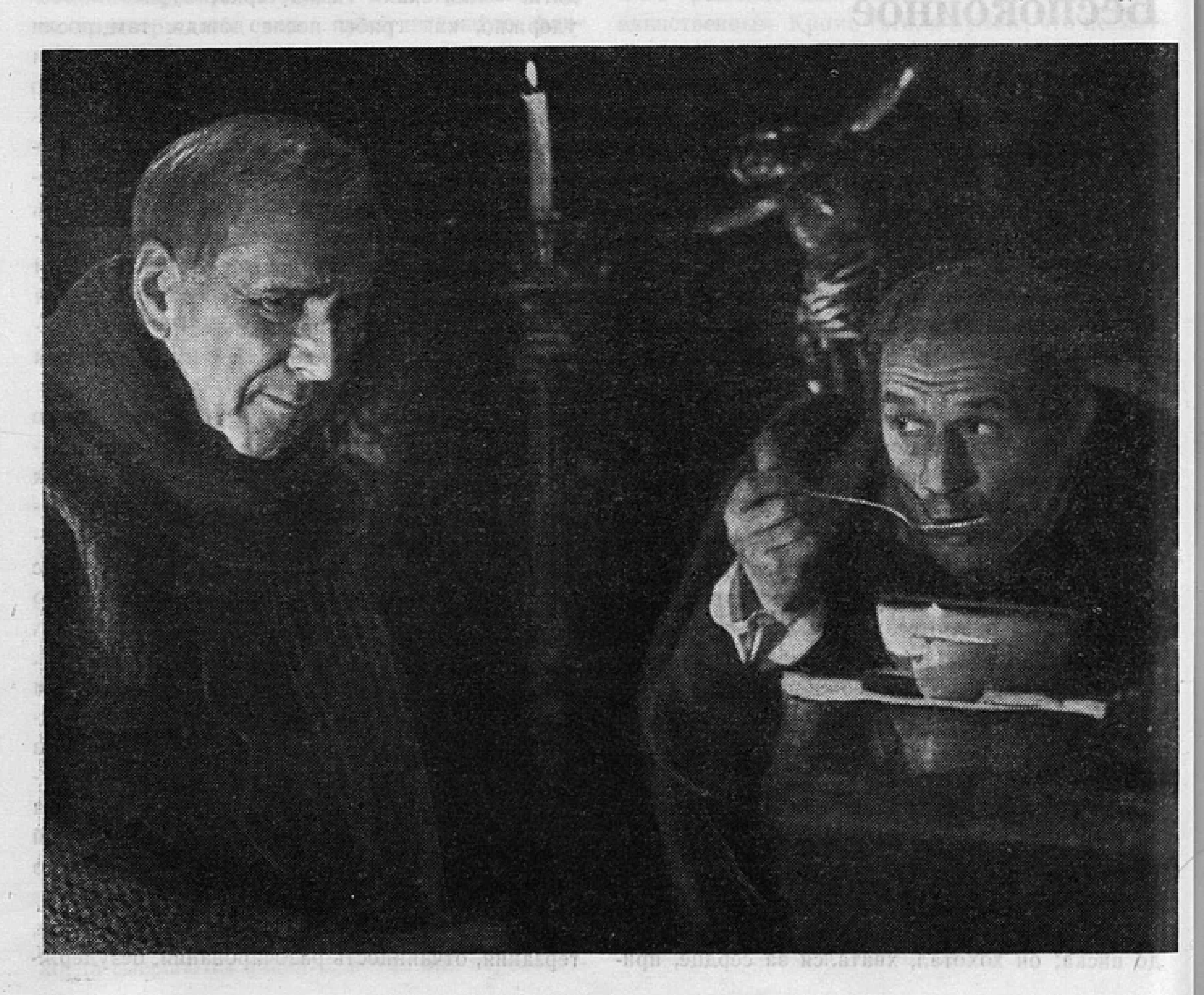
И от этого у него все настоящее: слезы, тоска, терзания, отчаянность разочарований, безудерж-

ная радость. От этого все его герои не только запоминаются, не только вызывают желание говорить о них, сравнивать, сопоставлять. Они врезаются в сердце, в память, входят в душу.

Наша человеческая привязанность к его героям, словно к живым людям, вызвана особенностями искусства Дурова. Деление на положительных и отрицательных, только добрых или только злых, не свойственно ему совершенно, даже (а может быть, и тем более) в тех случаях, когда существует видимая определенность образа, идущая от автора. Яго — злодей, но для Дурова его злодейство — повод для исследования причинно-следственных связей. Он, как мозаику, «собирает» каждый образ, переплетая разнообразные, порой противоречивые состояния, чувства, настроения, мысли своих героев в одно нерасщепляемое целое. Он тонко и пристально «разбирает» характер героя, его привычки, его поступки, вглядывается в его душу, стараясь уловить за подробностью — общее, за характером — судьбу, за поступками — позицию, за словами — философию, мироощущение.

«Часто артисты знают, как их герои ходят, как выглядят, как говорят, как носят кепку, но не знают, как они мыслят и чувствуют. Они как бы копируют жизнь, фотографируют ее с большим или меньшим вкусом или мастерством, но

«Семнадцать мгновений весны».
Пастор Шлаг — Р. Плятт,
Клаус — Л. Дуров



воссоздать ее заново не умеют. Они описывают характер, а не рождают его».

Это замечание Эфроса из его книги «Репетиция — любовь моя» цитировали уже не раз. И я тоже не удержалась: так точно оно определило одно из самых замечательных актерских умений Дурова — рождать характер. Именно рождать, находя в привычном — неожиданное, в знакомом — удивительное, в известном — новое.

Казалось бы, ну что еще нового можно было разглядеть в провокаторе Клаусе из «Семнадцати мгновений весны»? И так все ясно, как дважды два. Еще один «винтик» в машине третьего рейха, порождение и симптом «обыкновенного фашизма». Но Дуров усложняет свою задачу. Он ставит себе вопрос: что же привело этого, явно небесталанного, по-своему артистичного человека на столь страшный путь? Поиски ответа помогают актеру не просто сыграть еще одного нациста, но приоткрыть психологию тех, кого нацизм главным образом и рекрутировал в свои ряды, играя на самовлюбленности, тщеславии, дразня и вдохновляя перспективой власти над «толпой».

Или мельник из телевизионного фильма «Бумбараш». Враг Советской власти, из подкулачников — персонаж, отработанный в кинематографе. Но Дуров и здесь делает своего рода открытие: его герой беден, и вся его неуемность, хитрость, изобретательность направлены на то, чтобы нажиться, разбогатеть. Враг, который ощутил сладость легкой наживы, сопротивляется подчас еще отчаяннее и злее тех, кто теряет накопленное.

Многие работы Дурова — это исследования, в которых он очень точно нащупывает социальные корни образа, и потому, даже если экранная жизнь героя длится минуты, за ними угадываются годы жизни, прожитые вне кадра, «его прошлое, его биография, его судьба...», как писал критик.

Критики Дурова любят. О нем пишут много, восторженно, не скупясь на восклицательные знаки и превосходные формы, единодушно отмечая его настойчивое желание пробиться к самому существу образа, умение психологически точно построить роль, наполнить ее эмоционально, дать ей единственно верное звучание...

И все эти высокие характеристики относятся ко многим его ролям, потому что Дуров из тех, кто скрупулезно честен в любой работе, и эта честность проявляется в той неуемной требовательности к себе, в той самоотдаче, в той страсти, с какой он берется за каждую роль.

Вопросов к Льву Дурову у меня собралось много, и почти все они начинались со слова «как?»: «Как удается вам, играя столько ролей — часто параллельно, — не повторяться? Как и что помогает вам в любом образе — будь то герой Шекспира или наш современник — задеть и взволновать каждого? Как незначительные на первый взгляд герои, которые обычно остаются в тени, в вашем исполнении становятся героями незаурядными...»

И это «как» — характерно, потому что в беседе с ним прежде всего хотелось понять происхождение его стиля, истоки его актерского мышления, выявить метод, проникнуть в лабораторию. Начать поэтому пришлось издалека, с традиционного: «Как вы стали актером?»

— Как вы стали актером, Лев Константинович?

— Хотя я из династии дуровской, цирковой, мои родители к искусству никакого отношения не имели, отец был мирным взрывником, пробивал тоннели, мама — сотрудником военно-исторического архива. Начало моего сознательного возраста, то есть мои тринадцать-четырнадцать лет, совпали с трудным послевоенным временем. По нынешним понятиям, я был шпаной, голубятником, отчаянным забиякой, и ни одна драка за сараями — тогда топили в основном дровами, и у многих были сараи — не обходилась без меня. Вот после одной из таких драк, под свист и улюлюканье дворовых мальчишек, когда я еще не успел отдышаться, ко мне подошел какой-то парень и сказал: «Ну что, лучше драться, чем в Дом пионеров ходить?» Для меня тогда перспектива посещать Дом пионеров прозвучала так же, как сейчас, к примеру, приглашение слетать на Луну. Я уже хотел побить его, чтобы не лез с дурацкими вопросами, но парень оказался очень приставучим. Так я попал в Московский Дом пионеров Бауманского района, прямиком в театральный кружок. И надо ска-

зать, мне там сразу понравилось. Я стал очень занятым и деловым человеком, у меня появилось огромное поле деятельности: играть роли, оформлять спектакли, придумывать костюмы, возиться с гримом... Кружком руководил замечательный педагог — Сергей Владимирович Серпинский. Когда-то он работал в литературной части Камерного театра, играл на фортепьяно, любил поэзию, знал даже астрономию. У меня появился заинтересованный, умный учитель. Я, в общем, даже не заметил, как прошли три года, закончил десятилетку и должен был куда-то поступать. «Как куда?» — удивился Серпинский, и мы начали готовить с ним «Толстого и тонкого» для вступительных экзаменов в школу-студию МХАТа. Все надо мной подсмеивались, говорили, что никакой надежды на поступление нет, мама переживала, и только Серпинский сохранял невозмутимое спокойствие и уверенность. И как ни странно, я действительно поступил с первого захода, можно сказать, безболезненно.

Учился я прилично и оказался даже в любимцах у Сергея Капитоновича Блинникова, который вел наш курс. В любимцах — до смешного. Когда Блинников говорил, что собирается ставить «Гамлета» и его спрашивали: «А кто же Гамлета будет играть?» — он отвечал с недоумением: «Как кто? Конечно же, Левка Дуров, кто же еще?» Или заявлял: «Буду ставить «Булычова»: — «А кто же у вас, Сергей Капитонович, Булычова будет играть?» «Кроме Левки, — говорил он, — некому!»

«Егора Булычова» он ставил, но играл я не Булычова, а Трубача. После этого Трубача меня в Детский театр и пригласили. А вот совсем недавно в экранизации «Булычова» я снова играл Трубача, но почему-то хуже, чем тогда. А почему, не знаю. Мы втроем бились, режиссер Сергей Соловьев, Михаил Ульянов и я, но, мне кажется, так и не нашли какого-то точного и яркого решения, получилось все обычно, традиционно. Бывает так, проходят годы, вроде бы накапливается опыт, появляется мастерство, но первозданность, наивность, детскость все равно оказываются сильнее...

После студии МХАТа я сразу пошел в Детский театр. И это, конечно, опять счастливый случай, и я очень рад, что все сложилось так, а не иначе, потому что в первой же моей работе «В добрый час» я встретился с Анатолием Васильевичем Эфросом, и вот уже двадцать с лишним лет работаю вместе с ним. Конечно, мне очень повезло, моя судьба сложилась бы, наверное, менее интересно, если бы я не встретился с ним.

В кино я начал сниматься сразу после окончания студии. Выпала мне почему-то полоса «помощников» — играл помощника экскаваторщика, помощника машиниста... Так и кочевал из одного фильма в другой.

И слетел я с этой орбиты снова благодаря случаю. Однажды мне позвонила Лика Ароновна Авербах, второй режиссер на «Мосфильме», и сказала, что со мной хочет познакомиться Михаил Ильич Ромм, что в фильме, который он снимает, для меня есть роль. Я, что называется, обалдел от радости. Трудно было тогда представить, что я могу попасть к Ромму, он был для меня каким-то кинематографическим божеством. Я примчался на «Мосфильм», Лика Ароновна взяла меня за руку и отвела в павильон.

Шла репетиция. Ромм, как только меня увидел, завял мгновенно и говорит: «Ну что вы, я знаю его, он такой симпатичный, а мне нужно — мурло!» В это время из декораций, как в сказке, появился Сергей Капитонович Блинников, он ничего не понял, услышал что-то краем уха, но тем не менее яростно бросился вперед. «У кого мурло? — закричал он. — Ты что! У Левки — мурло? Да ты только посмотри, какой он симпатичный». «Вот я и говорю, Сережа, что он симпатичный, а мне нужно — мурло!» — обрадовался Ромм. Но тут Блинников еще громче, без всякой паузы закричал: «Кто — симпатичный? Левка симпатичный? Да ты посмотри на него! Я его только за мурло и на курсе держал!» Ромм совсем скис. Я стою красный как рак. Вдруг сзади кто-то рассмеялся, такой знакомый тихий, мягкий смех. Я обернулся — стоит Алексей Баталов. «Ну вот, — сказал он, глядя на Ромма, — кажется, ты утвержден». Ромм развел руками и так растерянно: «Ну, раз они вас утвердили, значит, вы утверждены».

В тот день мне показали отснятый материал. Я был потрясен совершенно. «Девять дней од-

ного года» — этот фильм многое перевернул в кинематографе. До него любимым киногероем был герой Николая Рыбникова. Веселый, бесшабашный парень с широкой душой, замечательный вкалывальщик. Но времена, как известно, не стоят на месте, они меняются. Меняются герои, меняются художественные пристрастия.

Внутренний мир человека, его духовное становление — вот что прежде всего интересовало Ромма, когда он снимал свою картину. Он и называл ее «картиной-размышлением». И построена она была так, чтобы внешняя событийная острота уступала место тщательному, скрупулезному исследованию духовного мира его героев.

Участие в этой картине изменило мою судьбу, хотя роль моя была ролью второго плана, условно она называлась «нянька при ученых». Я играл полухозяйственника, полуадминистратора, словом, человека, который вертится под ногами, во все вникает, всем, разумеется, мешает, зато исполнен сознания важности своей миссии. И вот, после «Девяти дней» меня стали приглашать известные режиссеры на разные роли.

— Лев Константинович, вы снялись в огромном количестве фильмов, их число приближается уже к семидесяти. Вы играли разные роли, и большие и эпизодические. Как вы относитесь к маленьким ролям, как вы работаете над ними?

— Больших ролей в кино я сыграл мало, все больше маленькие. И я знаю, что некоторые актеры рассуждают не глядя: «А, эпизод — нет, не буду!»

Мне кажется, что дурная позиция. Если есть что сказать, если можно что-то в эпизоде выразить, то надо за него браться, и нет в этом ничего зазорного. Это ни в коей мере не уменьшает авторитет артиста. Когда говорят — ах, эпизод, это меня не достойно — мне кажется, это просто снобизм.

Вот, к примеру, роль Рафинада в телевизионном фильме «Вся королевская рать». На первый взгляд — какой жалкий, какой нелепый персонаж. На этом можно остановиться. Но как неинтересно! Ведь Рафинад — определенное явление, определенная судьба. Он не так прост и однозначен, как кажется с первого взгляда. Где бы ни появлялся Вилли Старк — Рафинад за ним, как тень. Собачья преданность. Но почему, за что? За то, что когда-то он приласкал его. Рафинада даже в футбол в школе играть не принимали, таким его считали тщедушным, ничтожным, ущербным, И когда Старк обратил на него внимание, он стал для Рафинада — хозяином. Но его фанатичная преданность драматична, потому что человек, добровольно отказывающийся

«Облака».
Леня — Л. Дуров



от своего «я», не человек уже, и это — драма.

Эпизод в кино — как новелла в прозе. Он имеет свое начало и свое завершение, свое развитие и свою кульминацию. Когда берешься за эпизодическую роль, то у тебя во всем пространстве фильма есть только фрагмент, только кусочек, и нужно его сыграть так, чтобы полностью высказаться, чтобы выразить идею своего героя.

Мне кажется, что зрителям никогда не нужно «диктовать»: этот вот — смешной, этот — отвратительный, этот — подлец... Нужно в любой, даже самой маленькой роли, в кино или в театре, стремиться к полному исследованию личности.

Вот Чаплин и де Фюнес. Не удивляйтесь такому сравнению. Герои де Фюнеса и Чаплина похожи — оба они нелепые и смешные. И у де Фюнеса потрясающая техника, бешеный темперамент, и комик он блистательный, и после всех его фильмов выходишь хохоча... Но через три минуты забываешь, почему и в чем там было дело.

А чаплинские фильмы не забываешь, там — смех пополам со слезами. Когда маятник бьет маленького бродягу по лицу — это жуткое зрелище, а не смешное. Чаплинский смех всегда вырастает во что-то большее. А де Фюнес ограничивается смехом ради смеха, ставит перед собой только одну задачу — развеселить, потешить зрителя. А ведь актерские данные у него, пожалуй, не хуже, чем у Чаплина.

Но там, где у де Фюнеса просто смешно, у Чаплина — еще и страшно. Страшно потому, что в громадном мире живет маленький, безмерно одинокий, нелепый человек. Люди требуют большего, чем просто смех. И в чаплинских фильмах — боль за этого, стоящего на конвейере человека, который тупеет, опускается, перестает быть человеком. И эта боль во всем, даже в его бесконечных трюках. Смешно... Но посмотришь фильм, берешься за сердце и думаешь — да что же это такое, что же делается, что же происходит, как больно, как страшно. Когда Фюнес падает с лестницы, а Чаплин делает то же самое, то у Чаплина — это смех и слезы, у Фюнеса — просто смех, потому что Чаплин, падая с лестницы, думает о том, что это больно, думает о человеке, Фюнес — как бы посмешнее упасть. В этом вся разница.

И так — в любой актерской работе. Когда думаешь о больших, серьезных вещах — это обязательно скажется в роли. Зрители настолько сейчас подготовлены, что от них ничего не скроется. Они с удовольствием посмеются, но с легкостью забудут. А для чего же тогда столько усилий, столько напряженной работы? Чтобы посмотрели и забыли?

Я преклоняюсь перед Юрием Никулиным и предпочитаю его тем клоунам, которые технически умеют делать даже более сложные вещи, чем он. Но, понимаете, ловля картошки на нос — только аттракцион. А в маске Никулина угадывается социальная подоплека. Это современный забулдыга, он с улицы, он знакомый. Он все время попадает в какие-то дурацкие ситуации, и в этих ситуациях сам к себе относится иронично. В нем есть грусть человека, убивающего свое время.

Мне кажется, что чисто развлекательный подход даже в цирке уже устарел. Я видел документальный фильм об австралийском жонглере, который работает с тремя предметами. Пожилой человек, лысый, худой, подбрасывает три предмета и в это же время кричит в зал: «Вы собрались здесь, чтобы посмотреть, как какой-то дурак кидает три предмета, идите домой и научитесь сами кидать эти три предмета, вы заплатили деньги и, конечно, будете смотреть, а я, я — ненавижу эти три предмета, у меня в жизни кроме них ничего не было и нет, я всю свою жизнь потратил на то, что кидал эти три предмета». Он жонглирует: у него в руках — цилиндр, платочек и тросточка, он не делает ни одного шага с места, а они летают у него, как снятые рапидом. Блистательная техника, и при этом он о чем-то бóльшем говорит: о судьбе, о смысле жизни, о себе, о людях.

И в этом, мне кажется, смысл актерской работы: не просто повеселить, не просто вызвать смех или печаль, но заставить задуматься, заставить оглянуться на себя. Это подход к любой роли, пускай даже самой маленькой, самой незначительной, эпизодической. Это единственный способ быть артистом.

— Лев Константинович, у вас большой опыт

работы в театре и в кино. Так что же для вас главное — театр или кино?

— Сейчас принято в интервью говорить: «Мой дом — театр». Да, так можно, конечно, сказать, но тем не менее для тех, кто много снимается в кино, студия тоже становится родным домом. Я прихожу на «Мосфильм» и встречаю людей, с которыми знаком двадцать лет. Как же после двадцати лет работы я могу сказать, что это не мой дом?

Что же касается формирования актерской индивидуальности, то я считаю, что процесс этот неразделим. По крайней мере для меня. Кино и театр по-разному, но ведут меня к одной-единственной цели, делают из меня артиста. Набирая опыт и там и там, все время что-то нарабатываешь, приобретаешь, потому что внутренняя размассированность, подвижность, тренированность, способность свободно распоряжаться своими возможностями — качества, для актера необходимые всегда. Но я бы сказал, что в кино существует момент большей личной ответственности. И вот почему.

В театре длительный репетиционный период, и тут многое не от тебя зависит. Если режиссер настоящий, серьезный, он выстроит роль, разработает психологический рисунок. Твое дело этот рисунок ухватить, и если ты достаточно гибок и умен, то ты его развиваешь, дорисовываешь, поворачиваешь так и эдак.

«Бумбараш».
Мельник — Л. Дуров,
Бумбараш — В. Золотухин



В кино — расчет только на себя. В кино ты должен моментально выполнить то, что от тебя требуется. Моментально! Происходит какая-то интуитивная мобилизация, когда в мгновение выкладываешься полностью. Одновременно идет сразу несколько процессов: импровизация, оттачивание деталей, акцентирование каких-то смысловых вех роли и т. д. В театре нужно, предположим, сыграть какой-то эмоционально напряженный кусок. Во время репетиций к нему постепенно подходишь, выверяя каждую ноту, при этом даже часто в каком-то смысле бережешь силы, внутренне готовишься, собираешься, представляя при этом, как все должно быть, и когда наступает момент — и нужно разрыдаться, я разрыдаюсь. Я уверен, что это произойдет.

В кино же — обговорили сцену с режиссером, сделали пятиминутную репетицию, попросили тишины, и мгновенно надо сосредоточиться и играть.

В кино ты почти ничем не «подперт», не подкреплен. Не знаешь, какая будет музыка, как кадр будет в цвете выглядеть, какой план — крупный, средний. Ну, конечно, навык есть, многое понимаешь, но как смонтируют — неизвестно. Потом ведь и «занавески» вместо тебя могут повесить. Значит, нужно сыграть так, чтобы в этом фильме не ветер выл, не деревья качались, или какая-то ваза — бряк! — со стола упала и раскололась и ею заменили твой крупный план. Надо чтоб лицо твое показали. Режиссер в кино смотрит на тебя с надеждой, только ты можешь воплотить то, о чем он тебя просит, и сделать это быстро, моментально... Когда в кино глицериновые слезы льют, я не понимаю, я раздражаюсь. Что это такое? Актер ты или не актер?

В кино даже текст учится совсем по-другому, то есть намного активнее. Когда снимали «Семнадцать мгновений весны», при мне Броневой меньше, чем за час, выучил шесть картонок убористо напечатанного текста. В театре, я знаю, он этот текст «вкладывал» бы в себя очень долго.

— Лев Константинович, говоря о театральной режиссуре, вы употребили такие слова: оправдать видение режиссера, ухватить психологический рисунок роли, выстроенной режиссером. Бытует мнение, что театр — это в основном искусство актера, кинематограф же — во власти режиссера. Судя по вашим словам, вы придерживаетесь другой точки зрения?

— Очевидно, у меня не другая, а третья точка зрения, потому что я считаю, что сейчас и в кино и в театре главная фигура — режиссер. На кого был расчет в театре до Станиславского и Немировича-Данченко? На актера! На Сумбатова-Южина, на Сальвини, на Варламова. Был расчет на мощные актерские индивидуальности, могучие личности. Вот-де выйдет трагик и обрушит на публику свой темперамент. Все будут восхищены, потрясены. Искусство актера в те времена расцвело, были актеры — властители дум. Но то была стихия таланта — без общего замысла, без анализа и трактовки.

Даже Шекспира можно сыграть бессмысленно. Публика будет смотреть старинную пьесу из какой-то давней жизни, и л и ч н о это никого не будет касаться. И никто про себя не подумает, что я — Отелло, никто про себя не подумает, что я — Дездемона, никто про себя не подумает — а может, я — Яго?

Сейчас, когда ставится, предположим, Шекспир, то ставится затем, чтобы его проблемы коснулись каждого человека лично, иначе — это чужая и непонятная пьеса. Эфрос говорит — надо «обуздать» автора, нельзя, чтобы автор ехал на тебе верхом. Произнесите только — Шекспир! И это может сразу убить. И страх перед величием не даст возможности нормально работать. Тут должен быть другой метод. Шекспир — это прекрасно! Но и мы тоже — серьезные люди, занимаемся серьезным делом и выбираем этого замечательного драматурга, потому что он нам близок. А если смотреть на Шекспира снизу вверх, как на скалу, которая навалится и придавит, то так оно и будет — вы будете раздавлены творчески, только и всего.

Но прежде чем играть любую пьесу, ее надо трактовать. А это дело режиссера. Что это значит — трактовать автора? Вот, к примеру, я видел «Отелло» в постановке труппы из ФРГ на театральном фестивале в Югославии. Вся трактовка сводилась к тому, что Отелло — какой-то необузданный мавританец, полуживотное. Го-

воря о трактовке, я имею в виду взгляд на Шекспира с высот нашего века, даже точнее — нынешнего десятилетия. Я говорю о Шекспире, прочитанном человеком семидесятых годов, который в его героях, в его ситуациях, в его философии обнаружил что-то ему столь близкое, столь знакомое, а часто столь удивительное и новое для себя, что пройти мимо этого нельзя. Но трактовка — это отнюдь не «осовременивание», когда достаточно смены длинных платьев на короткие и наоборот. Дело не в одежде, не в прическах — дело в сути! Ведь взаимоотношения Отелло и Дездемоны, Отелло и Яго, ревность, ненависть, коварство, любовь — извечны.

Конечно же, каждый режиссер подходит к любой пьесе индивидуально, лично, поэтому и рождаются на свет разные Дон-Жуаны, разные Отелло «Отелло доверчив» — это пушкинская фраза, но ведь надо анализировать эту доверчивость, надо ее осмысливать. Так и рождается трактовка, и ее рождению мы прежде всего обязаны режиссеру.

То, что наши времена не родили ни одного Сальвини, ни одного Мочалова, ни одного Москвина, — это закономерность, закономерность развития, я думаю. Тот же «Современник» создавался как союз единомышленников, который вовсе не «звезды» определяли. Собрались актеры, обуреваемые одной мыслью: говорить правду о своем времени. Потом образовался театр

«На ясный огонь». Комаров — Л. Дуров



Юрия Любимова, для которого правда искусства по «Современнику» оказалась уже недостаточной. Они пошли другими путями, путями площадного театра. И тем не менее там тоже погоду делают не «звезды». Ну, конечно, как во все времена, в любой труппе есть более талантливые и менее талантливые актеры. Но если раньше говорили: мы идем сегодня на Сальвини или на Москвина, то теперь говорят — мы идем к Товстоногову, к Ефремову, к Эфросу.

— Лев Константинович, суть, видимо, в том, что сегодня зритель, отправляясь на спектакль или киносеанс, внутренне настроен на восприятие проблемной картины жизни, где есть над чем подумать и поразмышлять. «Бенефис» актера-звезды по-прежнему волнует зрителей, но уже не сам по себе, а в общей системе спектакля или фильма. А режиссер и труппа напоминают — правда, это смешное сравнение, но, по-моему, довольно точное — курицу с цыплятами, где каждый детеныш похож на свою мать, и это не только внешнее сходство, но что важно — внутреннее.

Последнее время много говорят о театре единомышленников, о режиссере, который объединяет труппу общими идеями, направлением и методом работы — все это входит в понятие школы.

— Что касается единомышленников, то я думаю, что по всем статьям это очень точное слово, сегодня отражающее положение дел в искусстве, хотя одно время над ним слегка стали подшучивать.

В театре, где есть ясная творческая программа, легче работать, даже с точки зрения экономической, потому что режиссеру не приходится тратить время на объяснение многих вещей, они всем мгновенно понятны. У нас с Эфросом теперь бывает так. Я прохожу какую-то сцену, и он из зала говорит: «Лева, я...» Я ему отвечаю: «Анатолий Васильевич — понял...» — и моментально делаю то, что он хотел сказать. И он не удивляется, и я не удивляюсь. Он, может, даже собирается предложить мне парадоксальный ход, но я и его тоже должен угадать, потому что мы всю жизнь работаем с ним на одной волне. И так — не один я, так — мы все, его ученики.

И вот эта возможность — работать на одной волне — связана с тем, что лично я Эфросом сформирован. Студенческая школа, сколько бы она ни давала профессиональных навыков, не может все-таки создать актера, и часто студенты, которые блистательно закончили школы и институты, совершенно теряются, и, наоборот, те, которые, казалось, были не очень способными, через несколько лет в театре становятся замечательными артистами. Если много лет работать с одним режиссером и при этом разделять его творческую программу, то он становится твоим учителем. Я думаю, Ефремов воспитал целую плеяду своих актеров, сформировал их как граждан, как художников, направляя их способности, их чувства в определенное русло. Таким же воспитателем и педагогом для меня стал Анатолий Васильевич Эфрос. У него своя школа, своя методология, своя система работы с актерами и, безусловно, свой путь в искусстве. Ни один режиссер не анализирует так, как он, драматургический материал, ни один не разбирает, не строит сцен так, как он. Каждая сцена в его спектаклях отличается четкими психологическими мотивировками, где все ходы трактуются, расшифровываются, угадываются благодаря общей логике замысла, если хотите, арифметически уточняются. Он «поверяет алгеброй гармонию», и это есть принцип его работы.

Но, конечно, нельзя упускать еще из виду вот что. Если сравнить спектакль «В день свадьбы», который Эфрос ставил когда-то в театре Ленинского комсомола, и «Женитьбу», то они резко отличаются друг от друга. Не в том дело, что один лучше, другой — хуже. Они совершенно разные. «В день свадьбы» ближе к естественному течению жизни, «Женитьба» — художественная фантасмагория, Гоголь сам называл историю женитьбы «невероятным происшествием». Но подход, как и, разумеется, сам метод трактовки «Женитьбы» и «В день свадьбы», у Эфроса — разный. Вот эта неповторимость, неодинаковость подхода диктуется временем, которое, как известно, вносит свои поправки в художественное мышление, сменяет ритмы, разрушая одни каноны и созидая другие — новые.

Нельзя держаться за открытия, сделанные десять лет назад, пусть даже в свое время они стали сенсацией, многое не просто меняется, но устаревает. Вспомните, как долго не воспринимались условные декорации, а теперь попробуйте — поставьте на сцене деревянную дачу, забор, бутафорские деревья — и это будет выглядеть анахронизмом. Попробуйте сыграть спектакль или поставить фильм в том ритме, который был привычен десять лет назад. И вам сразу же скажут: как медленно, как растянуто. И хотя часто хорошие спектакли живут долго, но и они незаметно от нас претерпевают какие-то изменения, а многие умирают. Вот у нас был такой хороший спектакль, я считаю, «Ромео и Джульетта», но Эфрос его снял, потому что в нем не было движения дальше, мы, актеры, начали в нем «заигрываться», скучнеть, и для следующего жизненного этапа, для людей, которые его смотрели, он перестал представлять волнующее зрелище. А «Брат Алеша» пока идет, но это наш, я считаю, самый гармоничный спектакль, и его всегда принимают очень хорошо, особенно в Ленинграде, городе Достоевского,

«...И другие официальные лица».
Мигель — В. Якут.
Высотин — Л. Дуров.
Иванов — В. Тихонов



там все нам помогает: климат, камень... Пока «Брат Алеша» не устарел, но, возможно, пройдет время, и он уже не будет удовлетворять новым требованиям, которые предъявит жизнь, и станет уже историей нашего театра.

То, что наш театр держится на сочетании досконального психологического разбора и сгущенной театральности, определяет и стиль актерской игры. У Ольги Яковлевой, я думаю, каждый спектакль «Брат Алеша» и «Отелло» отнимает просто кусочек жизни. И, возможно, это жестокие слова, но актерская жизнь и должна быть такой напряженной, выматывающей, когда смерть на сцене кажется лучшей из смертей... И если кому-нибудь из актеров такого типа предложить другой образ существования, посоветовать не тратить себя, относиться к себе более бережно, то, я думаю, многие отнесутся к этому совету, как к шутке. Актерская жизнь должна быть, как пружина, которая не дает ни на минуту остановиться внутренне. Жизнь современного актера проходит на сцене, в павильоне, в поезде, в самолете, и надо повсюду успевать и не опаздывать. У меня, к сожалению нет времени ни на что, кроме работы, книжки я читаю ночами, и если и попадаю на час в лес, то считаю, что провел там месяц, по крайней мере, пытаюсь себя так настроить.

— Лев Константинович, возможен ли, на ваш взгляд, по аналогии с театром единомышленников, кинематограф единомышленников?

— Думаю, не только возможен, такой кинематограф существует. Конечно, прямых аналогий между театром и кино быть не может, время от времени кинематограф напоминает о том, что он причастен еще и к производству. И с этим нельзя не считаться. И все или почти все ведущие наши кинорежиссеры — и Герасимов, и Бондарчук, и Ростоцкий, и Кончаловский — стремятся к тому, чтобы создать долговременное творческое единство хотя бы на уровне триады: режиссер — оператор — художник. Заметьте, что вокруг таких режиссеров сколачивается группа актеров, которые снимаются у них из фильма в фильм, как, скажем, Солоницын у Тарковского, Купченко у Кончаловского, Тихонов у Ростоцкого. Есть и другой метод: снимать в фильме актеров одной театральной школы. Это уже залог ансамбля, какой-то художественной цельности фильма.

●

— Лев Константинович, вернемся немного назад. Вы, говоря о том, что режиссер трактует произведение, задает актеру психологический рисунок роли, направляет его, предлагает какую-то определенную схему развития образа, ничего не сказали об актере. Не стиснут ли актер режиссерским замыслом, не теряет ли он необходимое пространство для собственного свободного творчества?

— Ни в коей мере! Ведь мы если и связаны с режиссером какими-то ниточками, то они не спутывают нас по рукам и ногам — они привязаны к сердцу, к нервам, мозгу. «Век режиссуры» — скажем так — совсем не умаляет значения актера. Режиссер, действительно, намечает психологический рисунок роли, разбирает ее, определяет ее место в спектакле или в фильме, но это скорее «толчок» к творчеству, когда режиссер предлагает как бы «скелет роли, а уж дело актера — превратить «скелет» в живого человека. И я абсолютно уверен, что в любой самой жесткой режиссерской трактовке актер может проявиться очень сильно, просто для этого нужно быть внутренне подвижным. И нужно думать, думать!.. Это в равной степени относится и к театру и к кино. Вот, положим, задумывается спектакль. Режиссер говорит: «Женитьба» — это не водевиль, это ближе к «Шинели». И уже многое становится ясно. Я, актер, всегда исхожу из того, что каждая роль должна быть подчинена общему замыслу. Она может быть какой угодно, но она должна работать на общий замысел. Созвучно замыслу образ своего героя нужно углублять в этом направлении, предлагать режиссеру какие-то свои ходы, свое решение в согласии с логикой именно данной роли. Вот в «Женитьбе» мне был сшит костюм, такой белый, парадный, с блестящими галунами. Зная замысел режиссера, я подумал, что в таком мундире я не смогу передать то, чего от меня ждут, он мне даже как-то мешал. И тогда я нашел точно такой же мундир, только черный, безжалостно его порвал, оставил частичку галунов, брюки тоже

сменил на черные, только все их под орех разделал, замазал пудрой, облил лаком. Вместо парадных сапог взял ботинки, только все рваные, наклеил усы, сделал возрастной грим и появился на прогоне.

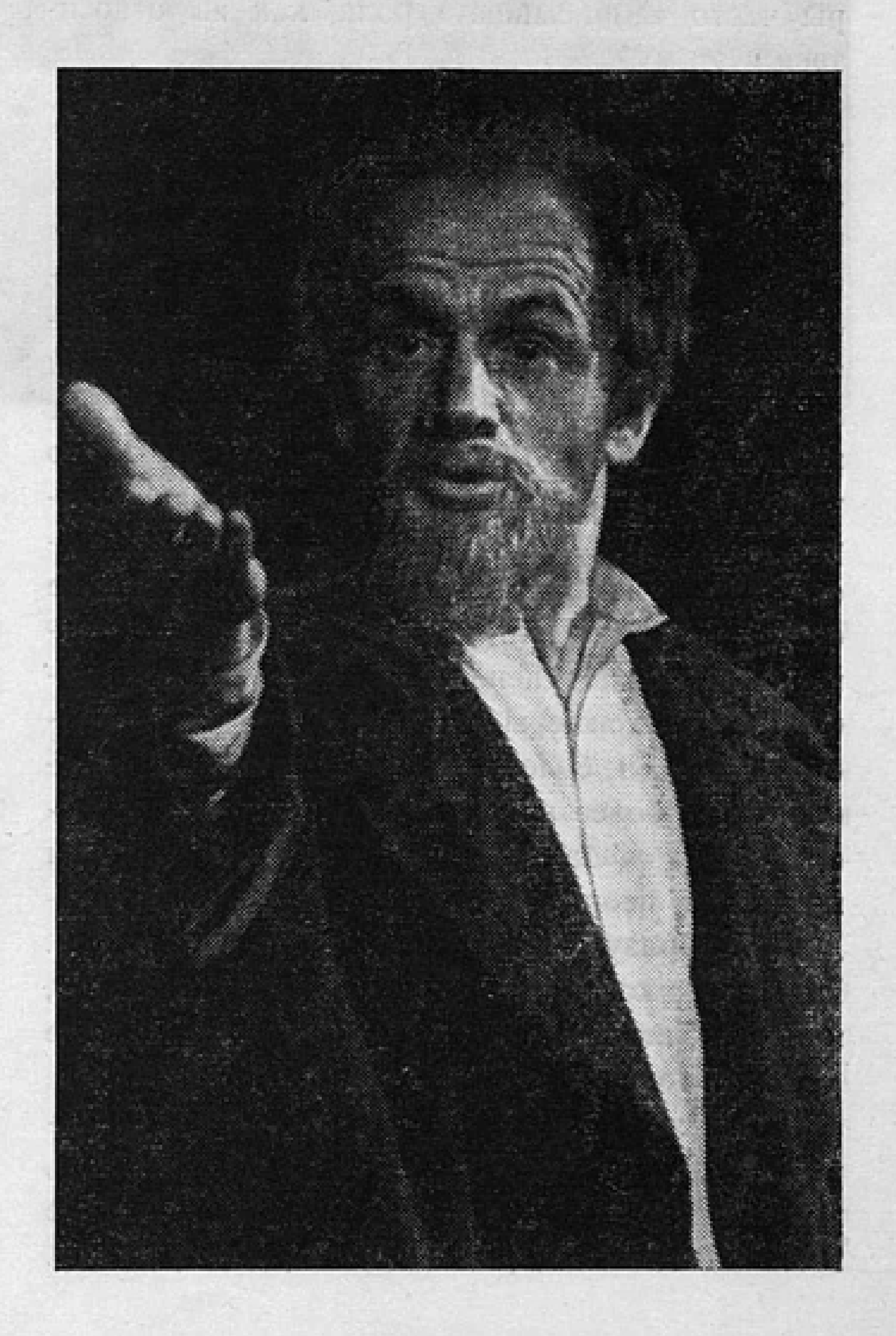
Эфрос мне слова не сказал. Его не шокировали ни мой грим, хотя он не любит, когда мы играем в гриме, ни мой вид, хотя в таком виде я предстал неожиданно. Он сказал: «Все нормально, все хорошо!» И мне не надо было ему рассказывать и объяснять, почему я так хочу, а не иначе. Я должен был доказать свою правоту исполнением роли в соответствии с режиссерским замыслом, должен был ответить на его замысел, и я это сделал. В результате в парадном мундире я появляюсь только в прологе и эпилоге, когда выходят все действующие лица. И получился неплохой эффект: и в начале и в конце спектакля — это мечта о свадьбе, которая так и не состоялась. А на свадьбе я ослепительно наряден, и быть таким красивым и возвышенным — это тоже моя мечта; когда-то я был молодым офицером, а потом жизнь все переломала, рухнули надежды, остались только воспоминания о Сицилии, о каком-то солнечном счастье.

И ведь будто бы моя энергия направлена в никуда, в бездуховность, а с другой стороны — когда человек хочет вырваться из круга, в который он попал, как в клетку, то это еще не конченый человек.

Или вот в фильме «На ясный огонь». Там есть такая сцена: подпоручик Комаров, которого я играю, ждет, ревнуя, жену Анну. Наконец она появляется, и он начинает свой допрос: «Ты где была?» — «Я была... Ах, ты спрашиваешь, где я была, а ты лучше бы позаботился о том, что твоей жене нечего надеть...» — «Я тебя спрашиваю, где ты была?» — «Я была у тети». — «У какой тети?» — «У моей родной единственной тети». — «Я что-то не помню никакой тети». — «Ах, не помнишь, вот до чего ты дошел, что не помнишь тети. У тети была коза!» — «Вот козу помню, а тетю не помню... Ах, да, я уже, кажется, вспоминаю, прости ради бога!» Вот и вся сцена.

Наверное, ее можно было так и сыграть буквально: сесть и произнести весь текст. Но Зощенко — автор необыкновенный, непростой, позволяющий выходы неожиданные, резкие. Поэтому, не изменяя ему, для этой сцены можно было найти решение какое-то необычное, парадоксальное. И мы сделали этот эпизод с многократными повторами слова «тетя», и при этом на фоне битья посуды: я разбиваю первую тарелку, и Анне, чтобы переплюнуть меня в темпераменте и напоре, нужно тоже колотить тарелки. Мы успокоились только тогда, когда перебили всю посуду вдребезги. Но добились того, что слово «тетя» начинает звучать как абсурд. Анне нужно сбить меня с толку, внушить мне, что я зашел слишком далеко в своей ревности, что она во всем права, что я ее обидел. Ей, как оскорбленной женщине, которую по-

«Брат Алеша».
Спектакль Московского драматического театра на Малой Бронной.
Снегирев — Л. Дуров



дозревают бог знает в чем, следует занять наступательную позицию. Я же в своем гневе ослеплен. И где-то уже на третьей тарелке, запутавшись в словах, сбитый с толку козой и тетей, возмущением Анны, начинаю сдаваться. Я еще кричу, но уже сам не понимаю о чем, я все забыл и простил, я падаю перед ней на колени, и она гладит меня по голове, и я готов сделать для нее все — и тут ей в самый раз просить меня о чем угодно, что она с радостью и делает. И мне так думается, что эта сцена, преувеличенная во сто крат, получилась по Зощенко, и мне как актеру было предоставлено достаточное пространство для углубления авторской трактовки.

— Лев Константинович, герои ваши всегда разные. Что помогает вам в каждом образе находить что-то новое, не повторяться? И еще: актерская практика свидетельствует, что актеры часто «дописывают» роли, как вы относитесь к этому?

— Актеры, конечно, много думают над тем, чтобы не повторяться. Действительно страшно, даже при всем разнообразии ролей, скатиться на что-то одно, из фильма в фильм кочевать в одном облике. Но, видите ли, каждая профессия вырабатывает свои профессиональные навыки. Когда берешься читать сценарий или пьесу, то сразу же начинаешь прикидывать: вот это интересно, это нужно выделить, от этого танцевать... Сценарий, драматургический материал дает толчок для размышлений, для сопоставлений, часто рождает новые мысли, новые ощущения, какие-то соображения... Если, конечно, хороший сценарий. А потом нельзя забывать, что актеры все-таки «устроены» особенно: они и более чувствительны, и эмоциональны, и более впечатлительны, у них особенная, я бы сказал, культура чувств, которая и позволяет неординарно, нетрафаретно подходить к образу, «пережить», прочувствовать его. При этом, конечно, используется личный опыт, какие-то воспоминания, какие-то собственные мысли о том или ином явлении.

Лично я всегда стараюсь относиться к авторам уважительно. Я не понимаю тех актеров, которые дописывают роли в прямом смысле этого слова или борются за какую-то реплику. Я доверяю автору: если бы он хотел написать что-то другое, он бы написал. Но ведь существует трактовка образа, и именно в ней актеру и дано проявиться. У Зощенко слово «тетя» повторялось три или четыре раза, мы же с Дорониной произнесли его все двадцать, и не потому, что этих слов не хватало в тексте, там все было на месте, а потому, что наша трактовка ролей требовала именно такого абсурдного усиления.

— Лев Константинович, чего вы ждете от зрителя?

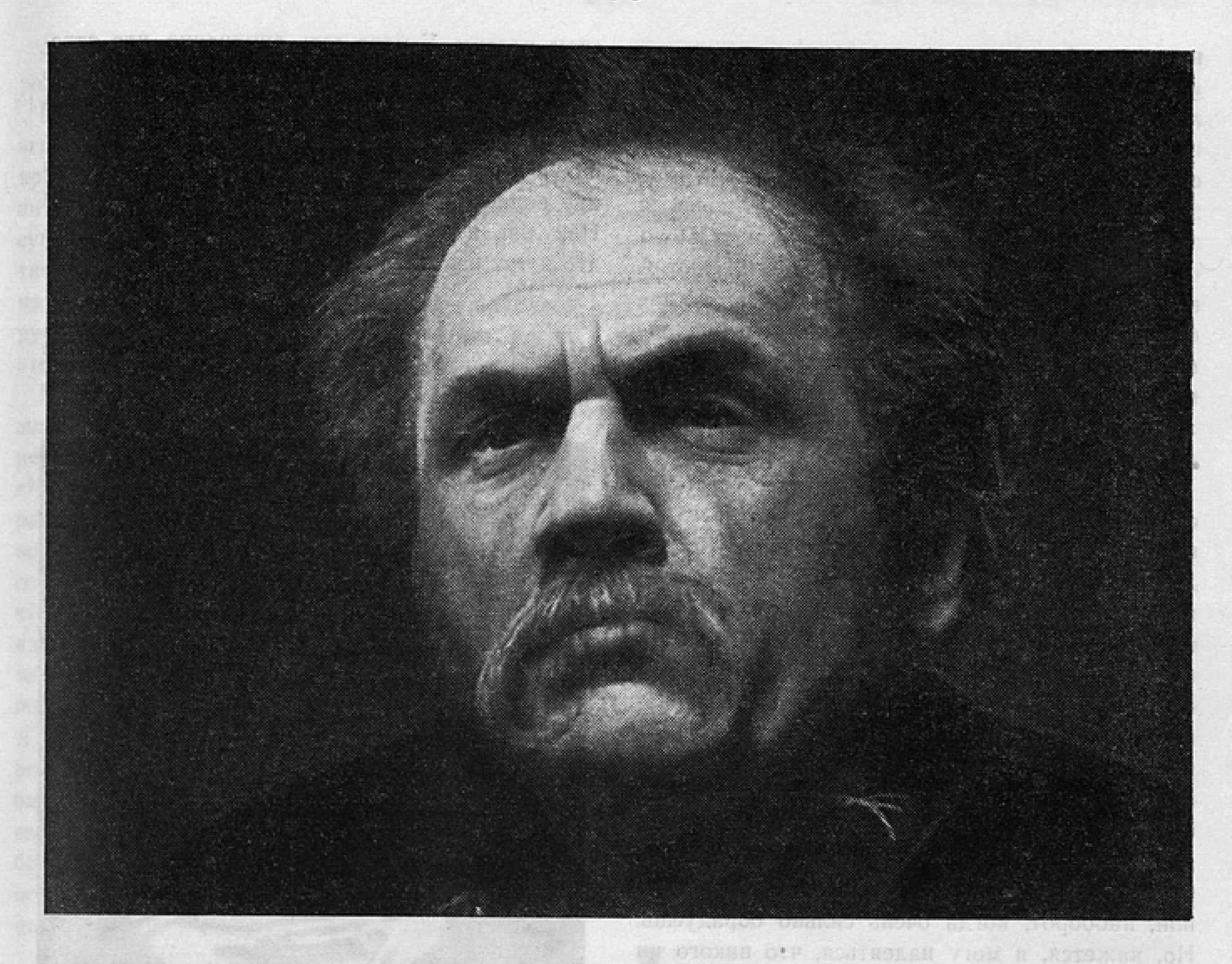
— Всегда, когда встречаешься со зрителем, надеешься на то, что будешь понят. И если зритель не понимает нас, не чувствует того, что мы хотели сказать, значит, наша задача не выполнена.

Вообще слово «драма» напоминает раскат грома, и, наверное, оно подразумевает какое-то потрясение, ведь маска древнегреческой трагедии выражает то ли вопль, то ли крик. Значит, мы, драматические актеры, обязаны волновать, потрясать. Когда мне говорят, что публика ходит в театр отдыхать, я злюсь. Мне кажется, что люди должны ходить и в театры и в кинотеатры «работать», и это может стать куда более трудной работой, чем их повседневная. И по-моему, только тогда, когда зрители после спектакля или фильма еще долго не могут заговорить о каких-то посторонних вещах, как после настоящего потрясения, тогда мы достигли своей цели. Если же они уходят «отдохнувшими», «ублаженными», то, я думаю, этот вечер для них почти пропал.

Естественно, мы, актеры, небезразличны к приему зрителей, было бы ханжеством говорить, что это не так. И если плачут на «Брате Алеше» — я радуюсь, если бурно аплодируют — я тоже радуюсь. Чем лучше проходит спектакль для зрителей, тем сложнее — для нас. После хорошего спектакля, после хорошей премьеры всегда, как правило, наступает опустошение, хотя мы прекрасно знаем, что такое опустошение плодотворно.

— Лев Константинович, когда вы пришли сегодня в театр, вы сразу же подошли к витрине с письмами. Вы получаете письма от зрителей?

— Я знаю, что многие актеры получают мас-



«Женитьба».
Спектакль Московского драматического театра на Малой Бронной.
Жевакин — Л. Дуров

су писем. Я же стал получать много писем после телевизионной картины, которая называлась «Странные взрослые», и мне кажется, я понимаю почему. Несмотря на то, что эта картина непритязательна и с точки зрения художественной не отличается каким-то первооткрывательством, в ней было то, что называют душевностью, человечностью.

Я знаю, что сама группа, приступая к работе, не рассчитывала на особенный успех. Говорили даже: ну вот, начинаем очередную серенькую картину, я точно знаю, что так говорили. Я был занят в другом фильме и сначала не хотел вести никаких переговоров, но мне подсунули сценарий, и я, прочитав его, сразу же бросился звонить режиссеру: «Вы, наверное, просто не знаете, что у вас в руках. Это замечательный сценарий». На том конце провода были, по-моему, несколько удивлены, но и обрадованы, что о сценарии есть какое-то другое мнение. Я сказал, что обязательно буду пробоваться.

— Чем же сценарий замечательный?

— В нем есть то, о чем раньше как-то даже и не говорилось. Дело ведь не в том, что пара бездетных людей берет ребенка из детского дома, так поступают многие. Но вот что меня задело: во взаимоотношениях с детьми урок получили взрослые. В этом сценарии меняются не столько дети, сколько взрослые, именно во

взрослых, благодаря детям, рождается что-то новое или пробуждается старое, забытое. Эти люди, которые взяли девочку из детского дома, почувствовали, что не могут без нее жить, что они на мир стали смотреть совсем другими глазами; другой персонаж, писатель, общаясь с этой девочкой, стал духовно богаче, и от этого по-другому — лучше — начнет писать; третий герой взбунтовался против мещанской обстановки в доме... Взрослые как бы пересматривали себя, соскабливали жирок с души, становились чище. И после этого фильма, мне кажется, кто-то должен был по-новому взглянуть на своих детей.

Вообще мне кажется, что задачи, которые стоят перед нами, актерами, не в том, чтобы научить тех же сталеваров лучше варить сталь. Для этого есть другие организации и учреждения. Наша задача в том, чтобы открыть связи, взаимоотношения между людьми. В «Странных взрослых» именно людские отношения стали основным объектом наблюдений и исследований. И письма, которые я получал в ответ на этот фильм, были очень благодарными.

Признаться, я ругательных писем не получал вообще, хотя, может быть, какие-нибудь мои работы этого и заслужили. Но, видимо, люди берутся за перо, когда их очень рассердишь или, наоборот, когда очень сильно обрадуешь. Но, кажется, я могу надеяться, что никого ни разу сильно не рассердил.

— А кто пишет письма?

— Самые разные люди. Например, одно письмо, я даже на него ответил, было такое: «Ув. тов. Дур.! С бол. вним. смотрю ваши раб. Очень мне нрав.». Я жутко смеялся сначала, но потом разозлился и ответил так: «Ув. тов.! С бол. вним. проч. ваше письмо. Очень благ. за внимание, кот. вы мне оказали. Ув. тов. Дур.!»

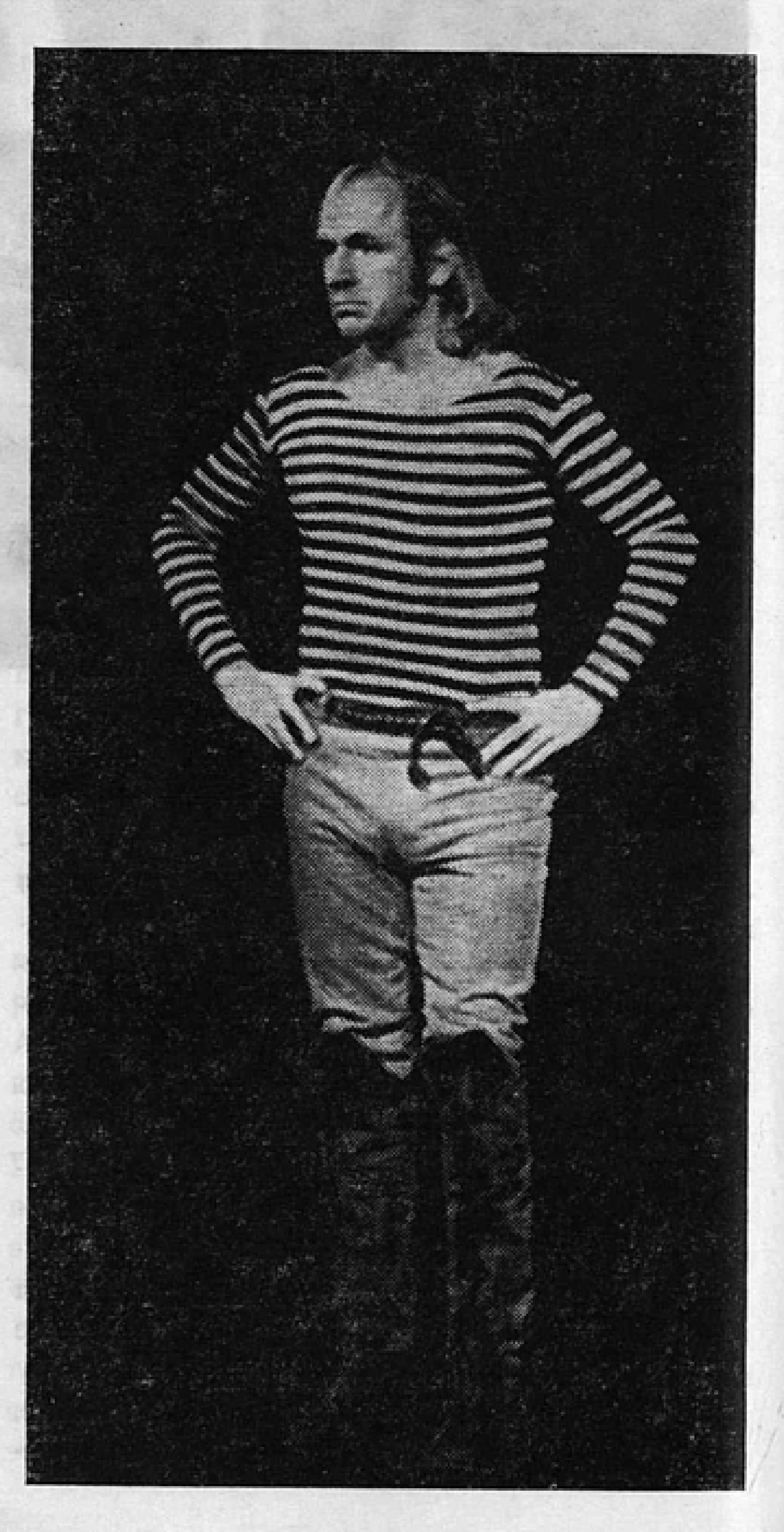
Уж если пишет сокращенно — то лучше бы не писал! Однажды Шукшин выступал где-то и сказал: «Вот мне пишут письма: «Вася, Вася!» Да какой я вам Вася, я Василий Макарович!»

Нет ничего хуже дешевого панибратства, если берешься за дело, то делай его серьезно.

— А вы отвечаете на письма?

— К сожалению, очень редко. И даже не знаю почему. У меня есть ощущение, что отвечать на письма-благодарности все равно, что отвечать на поздравительные телеграммы. Тебе говорят: большое спасибо, что сыграли хорошо, а ты отвечаешь, большое спасибо, что вы мне написали. Как-то странно. Хотя вот Юрий Никулин, я знаю, всегда отвечает. Возможно, что я тут неправ...

«Отелло».
Спектакль Московского драматического театра на Малой Бронной.
Яго — Л. Дуров



— Лев Константинович, у вас есть любимые роли?

В кино каких-то любимых ролей нет, в театре — тоже. Больше люблю играть, например, в «Брате Алеше» или в «Женитьбе», но больше, меньше — это градация несущественная. Когда я прихожу на другой спектакль, я все равно настраиваюсь на него, как на любой другой. А иначе нельзя. Иначе все рухнет. И я ужасно злюсь на партнеров, когда кто-то позволяет себе слабину или легкомыслие.

Кажется, что со временем все становится знакомым, роль осваивается, но я волнуюсь перед каждым спектаклем. Мне иногда говорят: «Ну что ты психуешь, как будто в первый раз!» Но мне кажется, если проходит такое волнение — не то дурацкое, когда не соображаешь, что делать, а то волнение, что сродни вдохновению, волнение на вдохе: сейчас начнется творчество, моя работа, — то это плохо. Такое мастерство, которое позволяет не волноваться, мне несимпатично. Я считаю, что если актер и становится мастером, то он должен об этом забыть. Как это ни парадоксально, на наших глазах актер гибнет, когда начинает понимать про себя, что стал большим актером. В нашей профессии нужно оставаться ребенком, нужно каждый раз начинать заново.

Вот вы спрашиваете, как я мыслю себе гражданскую позицию актера. Это такая ответственная фраза... Но мне кажется, что гражданская позиция актера, как и любого, впрочем, человека, — в честности. А честность эта выражается в постоянной неудовлетворенности собой. Не дай бог посчитать, что раз ты достиг чего-то — значит, можно работать по инерции, на технике...

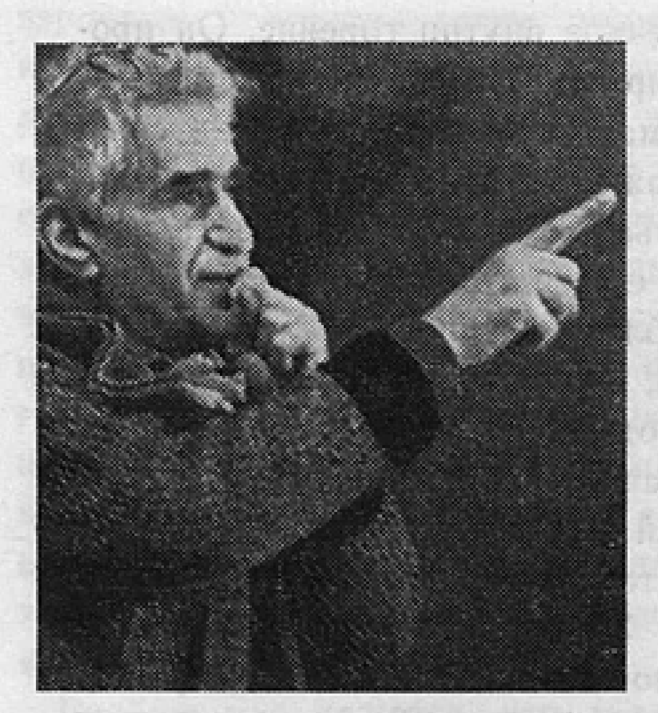
Когда я снимаюсь с Ульяновым или встречаюсь с ним на улице, когда разговариваю с ним, я всегда чувствую, какой он мятущийся человек. И это при том, что он достиг больших высот — он народный артист, общественный деятель. И тем не менее он всегда в творческих терзаниях. Не доволен собой никогда. Я знаю, он свирепеет из-за того, что ему не удалось что-то сделать до конца, у него желваки ходят, когда он говорит о том, что что-то недополучилось, у него вечное внутри горение. Он просто сам себя сжирает. Но я думаю, что это прекрасно Я думаю, что такой актер — созидатель. Хотя, кажется, уж ему-то, Ульянову, чего не успокоиться? Что ему быть неблагополучным при всей его видимой благополучности? Но Ульянов от благополучности бежит, как от огня. Он, кстати, член бригады коммунистического труда на одном из московских заводов, так он, оказывается, ходит туда работать. Он по природе своей честный человек и если берется за что-то, то должен вложить в это дело всю свою душу. У него ни к чему нет безответственного отношения, а в нашей профессии очень это важно

Или Леонов. Он не просто из фильма в фильм снимается прекрасно, не просто демонстрирует блестящую технику, раскрывает характерность... Он в каждой роли выкладывается как личность, он до слова понимает, про что он говорит. И он раним, словно ребенок, на которого действует даже дуновение ветра. Во всех его ролях нет подделки, нет бутафории... Там все — истинное.

Быть созидателем, творцом, неуспокоенным, требовательным к себе, конечно, трудно. Но к этому надо стремиться всегда, иначе твоя работа, дело твоей жизни обессмысливается...

●

Наш разговор закончился так же неожиданно, как и начался. Оказалось, что Дурова давно ищут, что нужно куда-то ехать, причем срочно, может быть, даже улетать в другой город. В общем, что-то важное и неотложное. Важное и неотложное, потому что в жизни Льва Дурова других дел нет.



А. Зархи

О театре, об актерах, о человеческих судьбах

Такая уж привычка у нас, старых ленинградцев-кинематографистов, обязательно рассказывать о том, что сделал или еще собираешься делать. Не знаю, хорошо это или плохо, но в этих рассказах можно лишний раз проверить себя, а это так важно. Ведь когда где-то в коридоре ты ухватишь кого-нибудь за грудки и начнешь ему объяснять, что именно тебе важно было поведать в новом фильме — и об этом, и об этом, и об этом,— то каждое слово для тебя самого приобретает новое значение, каждый силлогизм глубоко ложится в память. Наверное, я не одного человека замучил своими рассказами, пока появился на свет сценарий «Повесть о неизвестном актере», написанный Владимиром Валуцким и мною, пока мы начали снимать по нему фильм.

Сколько было мечтаний, сколько было поисков! «Повесть о неизвестном актере» для меня как бы итог — и даже не нескольких напряженных, трудных рабочих лет, а в общем всего прожитого, работы, в которой многое из того, что годами откладывалось в памяти, в душе, в сердце, наконец приобрело форму, смысл, значение, наполнилось жизнью...

Мне давно хотелось сделать фильм об актерах. Почему об актерах? Во-первых, из-за моей бесконечной любви к чеховским рассказам об актерах. О людях, «больных» театром, отказавшихся от многих благ, даже подчас от любви — во имя театра.

Когда-то в юности я сам играл некоторых из этих чеховских персонажей, и с тех пор их любовь к театру, их умение поставить театр, искусство превыше всего на свете, их способность терпеть ради сцены тысячи невзгод остались во мне навсегда. И в каком-то смысле сформировали мое представление об актерах вообще.

За годы работы в кино у меня накопился и свой «багаж» чувств, переживаний, ощущений, связанных с актерами, восприятие их как совершенно особенной «части человечества» — с только ей присущими чертами, манерами, проблемами, порывами, образом мышления и характером мировосприятия.

Вот об этом обо всем мне и хотелось рассказать в своем новом фильме.

Прежде всего мне хотелось рассказать — всем, обязательно всем!— о том, какие актеры великие труженики. Ведь еще бытует мнение, что у актеров веселая, беззаботная жизнь, идущая только под аплодисменты, усыпанная цветами. Мнение неправильное, несправедливое и до обидности банальное. Значит, надо, чтобы все знали, сколько энергии, физических сил, духовного напряжения требует от актера любая роль — поистине, «не читки, а полной гибели всерьез». В этих словах Б. Пастернака — великая правда об актерском труде. Вот почему мне как одному из авторов сценария и как режиссеру фильма хотелось на первый план выдвинуть именно эту мысль — мысль об актере как о великом труженике.

— Собственно, — скажут мне,— никто и не возражает, что актеры — хорошие люди, заслужившие любовь и уважение.

Ну, а по-моему, не просто хорошие. Это люди, без которых жизнь наша была бы много беднее, суше и уж, конечно, серее.

«Повесть о неизвестном актере»— это рассказ о маленьком театре маленького городка Белореченска. Выбор маленького провинциального театра для меня тоже не случаен. Мне как режиссеру всегда интереснее доказывать что-либо не на среднем регистре, а на регистрах предельных. Так это было, скажем, в фильме «Член правительства», поставленном еще до войны мной и И. Е. Хейфицем. Александра Соколова была из самых униженных, самых темных крестьянок, «и мужем битая и попами пуганная». От малограмотной крестьянки до члена правительства — таков, как известно, ее путь. А на этом пути — множество возможностей для развития характера, для концентрированного проявления жизненной правды, понятой глобально, осмысленной в масштабах всей страны. Из этой работы я извлек вывод: доказывать нужно всегда резко, неистово и определенно, только тогда многие пойдут за тобой. Этому моему режиссерскому убеждению я не изменил и на этот раз.

Мне самому хорошо известна и понятна самоотверженность людей, работающих в маленьких театрах: я не раз стал-

кивался с ними, но особенно хорошо запомнился мне один случай. Однажды, когда мы снимали в Сибири фильм «Люди на мосту», нас вдруг привлек необычайно яркий свет там, где находились вагончики строителей. Мы поспешили туда, и что же мы увидели? Большую железнодорожную платформу, со всех сторон освещенную фарами машин; на этой открытой «сцене» шел спектакль, а на бочках, сложенных кирпичах, на импровизированных скамейках, кто на чем, сидели люди в рабочей одежде, а рядом с ними — их дети. Затаив дыхание, все — слух и зрение, они, казалось, не пропускали ни одного слова; внимание, с которым воспринимался спектакль, успех, который снискали в этот вечер актеры, были такие, что можно было им позавидовать.

Это одна группа мотивов, заставивших меня взяться за фильм об актерах... Но были и другие мотивы.

После работ, которые я делал в последние годы, мне захотелось вернуться к тому, с чего я когда-то начинал: к монофильму, то есть к рассказу о судьбе одного человека. «Повесть о неизвестном актере» — это как раз такой фильм. Он о Пал Палыче, который сорок лет играет в Белореченске и без которого Белореченский театр, кажется, уже не может существовать. Если можно так сказать, он его герб, его девиз. Мне хотелось сделать фильм именно о старом человеке, которому большой жизненный опыт дал мудрость и который старается, с одной стороны, отбросить всю суету сует, чтобы, елико возможно, «упростить» сложности жизни, срезать все острые углы, а с другой — резко и непримиримо противодействовать равнодушию, черствости, неправде.

У нашего Пал Палыча не было определенного прототипа, но таких актеров, как он, я часто встречал в маленьких театрах и всегда чувствовал в них то, что и составляет обаяние русского актера — глубокую веру в силу искусства и самозабвенную любовь к театру, невозможность прожить без него и дня. Я вложил в образ Пал Палыча все лучшее, что, по моему мнению, есть в актерах.

Повторяю, я хотел сделать фильм о той огромной, благородной роли, которую играет так называемая провинциальная интеллигенция в духовном, нравственном воспитании людей.

Исполнителя главной роли я не искал, я знал его с первой минуты. Евгений Евстигнеев был просто предназначен, по моему ощущению, для роли Пал Палыча.

Найти исполнительницу роли Ольги Светильниковой, другой героини нашего фильма, тоже актрисы Белореченского театра, оказалось намного сложнее. Сначала в Светильниковой мне виделась совсем молоденькая актриса, недавняя выпускница театрального института, из тех, кто попал на периферию по распределению. Мы пригласили очень интересную и умную актрису, сделали пробу, и я был почти уверен, что судьба Светильниковой решена. Единственное, что меня смущало, — это оттенок благополучия, который все время сквозил в облике, в душевном самочувствии этой актрисы. Тогда мы пригласили на пробу Аллу Демидову. Ей сразу же удалось натянуть драматическую струну образа. Она подошла к роли немножко с другой стороны и вдруг раскрыла в героине столько нового, неожиданного, чего даже мы, авторы, в ней не предполагали. Актеры вообще часто сами «дописывают» предложенные им роли. Когда мы снимали Веру Марецкую в «Члене правительства», то и текст меняли и подтекст, подчиняясь страстной манере игры актрисы. На этот раз произошло то же самое. Мы не раз пересматривали текст, охотно согласились и с «повзрослением» Ольги и со всем тем новым, что привнесла актриса в этот образ.

С Верещагиным, третьим героем нашего фильма, драматургом, автором новой пьесы для Белореченского театра, человеком, страстно влюбленным в Ольгу Светильникову, сначала тоже все казалось просто. Но в исполнении И. Кваши Верещагин стал в чем-то другим, зазвучал контрастно по отношению к Светильниковой с ее бесконечными метаниями, желанием чего-то большего, прекрасного, хотя и неясного ей самой. Человек, нашедший себя в работе, определивший свое место в жизни и от этого уверенный в своей необходимости,— таким стал Верещагин у Игоря Кваши.

Проблема призвания, творческого предназначения — одна из основных в нашем фильме. Мы пытаемся ее решить на судьбе каждого из героев.

Сейчас, когда съемки фильма уже позади, мне хочется сказать несколько слов об одном из самых ответственных этапов в создании фильма — о выборе актеров и о работе с ними.

Существует мнение, что театр — искусство актера, кинематограф же целиком во власти режиссера. Я отношусь к этому мнению с недоверием. Усложненный язык так называемого режиссерского кинематографа, где актер отодвинут как бы на второй план, по-моему, затрудняет прямой контакт с аудиторией, ставит некий барьер между фильмом и зрителем. Только через актеров режиссер может свести воедино все нити своего художественного замысла. Более тесное сотворчество актера и режиссера кажется поэтому мне одним из плодотворнейших путей в развитии киноискусства.

Интервью взяла И. Броуде

М. Блейман

...И началась война

Из записок ленфильмовца

Михаил Юрьевич Блейман (1904—1973) — видный советский сценарист, критик и теоретик кино. Многие критические и теоретические работы М. Блеймана вошли в книгу «О кино: свидетельские показания». Однако творческое наследие М. Блеймана еще не полностью известно читателям. Мы публикуем воспоминания Михаила Юрьевича, написанные им незадолго до смерти.

Наверное, не случайно все первые фильмы о войне начинаются с описания последнего мирного дня, с перелома в судьбе страны и в судьбе каждого человека.

Так же начну и я.

Этот субботний день я провел на «Ленфильме». Приехал Михаил Аркадьевич Светлов писать тексты песен для фильма «Певец из Лилля». В режиссерском кабинете Владимира Михайловича Петрова мы говорили о Беранже, о том, как передать в русском тексте трудную легкость французских «шансон», о наивном и веселом характере Пьера Дегейтера, автора «Интернационала», которому был посвящен мой сценарий.

Перед вечером мы со Светловым почему-то оказались на стадионе и смотрели, как играют в теннис Негребецкий, Мдивани, Новиков — довоенные чемпионы этой игры.

Потом ужинали в «Астории». Было очень весело и очень уютно. Может быть, поэтому никто не обратил внимания на тревожный рассказ актрисы Елены Георгиевны Егоровой о том, что на Балтийском флоте отменены отпуска, на кораблях беспрестанные боевые тревоги и даже флотский театр, в котором она служит, переведен на военное положение.

Мы дружно посмеялись над страхами актрисы, и я убедительно ей доказал, что сейчас война невозможна и что Гитлер, хотя он и сумасшедший, не рискнет напасть на нашу страну.

Я поздно вернулся домой и выключил телефон. Нужно было выспаться, чтобы утром со свежей головой прийти работать к Светлову.

Около одиннадцати, когда я выходил на улицу, меня чуть не сбил с ног Володька — соседский мальчишка.

— Война! — выпалил он. — Бомбардировали Севастополь, Киев и Владивосток!

— Какой там Владивосток? — отмахнулся я. — Кто может бомбардировать Владивосток? — Через час я понял, что он спутал этот город с Белостоком.

— Кто?! Немцы! Фашисты! — Володька был оскорблен моим недоверием. — Еще ночью напали!

Меня охватила тревога. Чтобы проверить сообщение Володьки, я пошел к газетному стенду. В утренних газетах о войне еще не было ни слова.

Мимо меня шли люди. Одни озабоченные, другие как будто веселые. Все было как обычно. Почему-то я постыдился остановить какого-нибудь прохожего и спросить о войне, которая, может быть, началась уже шесть или семь часов тому назад.

Заторопился на Невский, пытаясь там отыскать признаки перемен. Магазины были

открыты, ходили трамваи, пересмеивались прохожие. Я, было, успокоился, когда меня кольнуло то, что у постовых милиционеров были надеты через плечо сумки с противогазами.

Все-таки, очевидно, что-то произошло.

В гостиничном номере Светлова было полно людей. Марк Бернес притащил только вчера купленный им радиоприемник. Немецкие станции передавали полную угроз речь Гитлера.

Как я провел день, не помню. Конечно, мы со Светловым уже не работали, понимая, что вряд ли будет ставиться фильм о том, как был создан «Интернационал».

Вечером меня разыскали и предложили немедленно приехать на «Ленфильм».

В сгущавшихся сумерках — нельзя было зажечь свет, а шторы для затемнения еще не успели повесить — по углам директорского кабинета сидели режиссеры, операторы, руководители цехов — все, кого успели найти. Решали вопрос: что делать «Ленфильму»? Все понимали, что большие картины снимать уже не удастся, да и нужно ли сейчас их снимать? Среди этих фильмов был и наш с В. Петровым «Певец из Лилля». Я понял, что и нам с Ф. Эрмлером придется отложить работу над сценарием «Вторая симфония» — а ведь уже начало что-то получаться.

Люди деловито и сухо решались на перелом своих творческих биографий, без сетований, без споров и даже как будто без боли. Переламывалась история, и было не до личных интересов, не до забот о собственной судьбе.

Мы понимали, что с этого воскресного дня наша страна начнет жить по-другому и что нам, кинематографистам, нужно будет отдать войне все наши помыслы, все наше умение, всех наших людей и всю нашу технику — словом, все, чем мы обладаем. Единственное, с чем мы не могли примириться, — это что во время войны не нужен будет кинематограф. Пусть какой-то другой, но он должен существовать.

Не помню, кто предложил немедленно начать снимать маленькие картины-агитплакаты, сатирические фильмы, героические эпизоды — соединить хронику с искусством. Тут же нашлось и название — «Боевые киносборники».

Заседание было прервано. Строгие пожарные выгнали нас во двор. Задрав головы, мы увидели, как над Ленинградом летает первый финский «разведчик», видели, как его берут в кольцо первые прожекторы, слышали первый в нашей жизни грохот зенитных орудий.

Мы стояли рядом — Фридрих Маркович Эрмлер и я. На его лице застыло странное и непривычное для меня выражение. Это не было страхом, не было растерянностью. Просто он был удивлен тем, что случилось. Странное дело, все мы знали, что будет война, что схватка с фашизмом неизбежна. И вместе с тем, готовые к войне, мы были к ней не готовы. Наверное, даже неибежность не перестает удивлять.

А через несколько дней начались первые расставания. На фронт уходили с «Ленфильма» и те, кого мобилизовали, и те, кто добился разрешения вступить в народное ополчение.

Среди уходивших был и Евгений Вениаминович Червяков. Сыграв Наполеона в маленьком скетче, поставленном Г. Козинцевым для «Боевого киносборника»[1], он тотчас же после съемки переоделся в военную шинель. Больше мы его не увидели.

Режиссеры, операторы, актеры поступали в «истребительные батальоны» и ходили ночами по ленинградским улицам, вылавливая вражеских «ракетчиков», которых очень опасались в ту пору. Среди «истребителей», помню, была Янина Жеймо. Ее долго не принимали в отряд, отговариваясь тем, что она слаба и мала ростом. Но она настояла.

Все дни, а часто и ночи я проводил на «Ленфильме». Несколько режиссеров снимали маленькие фильмы. Нужно было «быть под рукой», чтобы сочинить вариант эпизода, написать текст, помочь смонтировать фильм — мы работали в импровизационных условиях. По вечерам собирались у Л. Трауберга — на-

[1] Новелла «Случай на телеграфе» (БКС, № 2, «Ленфильм», 1941).

мечали темы, придумывали сюжеты, тут же писали маленькие сценарии.

Сразу же выявило себя удивительное единство ленфильмовского коллектива. Все хотели работать и, забыв о квалификации и специальностях, делали все что придется. В павильонах не хватало осветителей, и свободные от съемок операторы становились у прожекторов. Если не было плотников, актеры и монтажницы сколачивали декорации.

Еще до того, как возник термин «казарменное положение», на «Ленфильме» люди мобилизовали себя и явочным порядком переоборудовали для общежития обширный подвал под ателье. В нем поселились многие, несмотря на то, что у них были квартиры, быт, семья.

Я тоже чувствовал необходимость быть все время рядом и вместе и переехал жить к Траубергу, в студийный дом на Малой Посадской, наискосок от студии. Потеснились и другие жильцы этого дома.

Впоследствии оказалось, что это имело смысл. Когда во время очередного воздушного налета на крыши ателье упало несколько зажигательных бомб, из студийного дома бросилась на «Ленфильм» группа людей во главе с Л. Траубергом и М. Калатозовым. Пожар немедленно погасили. Кажется, Михаил Константинович обжег руку.

Художник Я. Ривош и оператор В. Горданов посвятили Ф. Эрмлера, начальника сценарного отдела Б. Зисермана и меня в свой секретный проект. Они выработали программу агитации среди войск противника и создали кучу остроумных приспособлений для съемки фотографий, которые смогли бы дезориентировать врага. Проект привел нас в восторг, и о нем немедленно сообщили командованию Ленинградского фронта. Предложение одобрили, и мы начали работать над фотожурналом, который предполагалось распространить среди войск противника.

Для этого журнала я писал тексты. Когда понадобился фактический материал, сотруднику Политуправления Каценельсону и мне разрешили побывать в первом на нашем фронте лагере для военнопленных.

Их временно поместили в «Крестах» — здании знаменитой ленинградской тюрьмы. Мы поднялись по гулким металлическим лестницам и вошли в камеру. Она была сумрачной, и в зеленых ее стенах как бы растворялись одетые в зеленоватые мундиры вермахта солдаты.

Мы начали разговор, и Каценельсон, до войны профессор-германист, в совершенстве знавший немецкие говоры, удивил немцев тем, что безошибочно определил среди них ганноверцев, баварцев, саксонцев. Отвечали они нам охотно и с интересом слушали нас. Но вдруг я понял, что они нас не понимают, так же, как мы не понимаем их.

Помню, я даже растерялся от одного ответа. Как мне казалось, я доходчиво, логично и ясно объяснил этим рабочим, ремесленникам и крестьянам, переодетым в военную форму, что они воюют не за свои интересы, что их обманывают фашистские лидеры. Они слушали и кивали головами. Они соглашались со мной. А потом один из военнопленных, я до сих пор помню его — чистоплотного и благообразного, — спокойно сказал, что он никогда не был нацистом и не верит их пропаганде, но так устроена жизнь, и каждый человек заботится прежде всего о своих интересах, фюрер о своих, а он, эрфуртский ремесленник, о своих.

Такие понятия, как родина, патриотизм, единство интересов, справедливость, были ему непонятны, вернее, он считал их пустыми словами. У него была логика, но это была логика зверя, если, конечно, зверь способен мыслить логически.

Чтобы такие люди, как он, начали думать по-другому, нужны были поражения, несчастья, угроза гибели — только это могло переломить их психику.

Я вновь засел за тексты листовок. Думаю, никогда еще мне не приходилось работать с таким напряжением. Нужно было проникнуть в чужую душу, расшевелить в ней человеческое. А это казалось почти невозможным.

Когда я достиг первых удовлетворительных результатов, работа оказалась бесполезной. Нам сообщили, что агитация среди войск про-

тивника сконцентрирована в Москве и не стоит распылять силы.

Пришлось сосредоточиться только на производстве маленьких фильмов.

Остальное время проходило в выездах в военные части. Показывали фильмы, актеры давали концерты.

Несколько раз все, кто мог взять в руки лопату, отправлялись на окопные работы в район Луги. Группа, которой руководил Л. Трауберг, как-то рыла противотанковые рвы под немецким огнем, но, к счастью, никто не пострадал.

Однажды, возвратившись вечером в город, мы увидели удивительно красивые, отсвечивавшие огнем облака. Мы любовались ими, не зная, что это горели «бадаевские» склады, в которых было сосредоточено продовольствие для Ленинграда. Красивые облака предвещали голод.

Уже в середине августа стало ясно, что регулярно снимать даже «Боевые киносборники» нам не удастся. Снимать на улицах было трудно, выезжать за город невозможно, съемки в павильонах пришлось прекратить из-за отсутствия энергии, иссякали запасы пленки. Ленинградский обком партии предложил подготовить «Ленфильм» для эвакуации в тыл. Было предложено перевести студию в Алма-Ату.

Примерно в те же дни Ф. Эрмлер был вызван в Москву в Комитет кинематографии. Предстояло решить вопрос о работе «Ленфильма» в военных условиях. Но когда Эрмлер с опозданием приехал в Москву, уже был поставлен вопрос о переводе в тыл не только «Ленфильма», но и московских студий. Эрмлер вспомнил о решении эвакуировать «Ленфильм» в Алма-Ату. К «Ленфильму» присоединили и «Мосфильм». Но мы в Ленинграде об этом и не знали.

Как бы то ни было, в последние дни августа мы пришли на студию, чтобы погрузить оборудование в эвакуационные вагоны. «Ленфильму» был дан эшелон для его людей и имущества. Работали все. Под руководством операторов демонтировали лаборатории, съемочные и звуковые цеха. Режиссеры и ассистенты сортировали и паковали драгоценные вещи бутафорских, реквизиторских, костюмерных мастерских. Нужно было сохранить накопленное за многие годы имущество. В декорационном цеху все, кто умел, сколачивали ящики. Их все больше скапливалось на студийных дворах.

Ящики, ящики, ящики — теперь они становились «Ленфильмом».

Как-то в минуту передышки мы с Траубергом прошли в самое большое на «Ленфильме», второе, «белое» ателье. Здесь всегда было тесно от декораций, от партикаблей с осветительной аппаратурой. Сейчас ателье опустело. Мы стояли посредине зала и, казалось, впервые ощутили его колоссальные размеры. Горела одна дежурная лампа.

Трауберг вздохнул. Обычно собранный, энергичный, не допускавший себя до уныния, он, очевидно, почувствовал, что сдают нервы. Я его понял. Здесь, в «белом» ателье, осуществлялись самые смелые замыслы, здесь решалась судьба картин и успех тех, кто их делал. Здесь бурлила толпа в магазине «Новый Вавилон», здесь танцевали на ассамблее Петр Первый и Екатерина, здесь шел в свой последний путь «великий гражданин» Петр Шахов, здесь Чапаев объяснял, где должен быть в бою командир, и говорил речь о значении красного цвета профессор Полежаев. Декорации ломали, но по законам фантазии строили новые. Здесь рождались все новые и новые фильмы. И здесь прошла жизнь, та, которую уже не вернуть. И вернемся ли мы сюда? Мы верили, что вернемся, но знали, что уже не такими, как были. Мы не только верили, знали, что немцы, пусть они уже заняли Лугу, пусть рвались к Детскому селу, Петергофу и Гатчине, все равно не возьмут Ленинград. Мы понимали, что это будет стоить жертв, но не могли и догадаться, сколько крови, мучений, смертей, сколько невероятного, сверхъестественного героизма будет стоить ленинградская оборона. И пусть мы не верили, не могли поверить, что расстаемся навеки с таким привычным, таким любимым городом, в котором прошла молодость, все-таки мы расставались.

«Хватит, — резко сказал недовольный и мной и собой Трауберг, — пошли работать!»

Несколько дней все, кто только был на «Ленфильме», свозили машины с имуществом на маленькую товарную станцию Окружной дороги на Петроградской стороне — название ее я позабыл. Ящики переместили в вагоны и на платформы. Оставалось погрузиться самим и ехать — теплушки для людей тоже были на станции.

Но возникла странная пауза. Нам говорили, что нужно быть готовыми к отъезду, что это может произойти через час, но мы ждали день, два, три...

Поползли слухи, что уехать нам не удастся, что единственная железная дорога перерезана немцами, что город в блокаде. Уговорили Трауберга поехать в Смольный — узнать. Он долго отказывался, ему казалось, что это сочтут торопливостью, чуть ли не трусостью. Поехал кто-то другой и вернулся мрачным, не расположенным к разговорам.

Все-таки пришлось рассказать. Железнодорожные линии перерезаны. Уехать нельзя никуда. И нужно вернуть на «Ленфильм» свезенное на станцию оборудование, его опасно оставлять на железной дороге.

Пришлось опять перегружать ящики на грузовики. А их не хватало.

Но когда оборудование вернули на студию, его не установили на место и не смонтировали. Оно так и осталось лежать.

Как в насмешку, именно в эти дни прибыло распоряжение из Москвы закрепить за Комитетом кинематографии основные кадры «Ленфильма». Они были мобилизованы для работы в кино.

Но что мы могли делать для кинематографа? Хранить ящики с оборудованием? Дежурить в ПВО? Что еще?

Оценить дальновидность распоряжения мы не могли. Нам казалось, что война прекращает жизнь, поглощает ее. Мы не понимали, что во время войны жизнь должна продолжаться, только изменятся цели и средства.

Между тем положение в Ленинграде становилось критическим. Двенадцатого сентября Лев Исаевич Славин, прибывший в Ленинград в качестве корреспондента «Красной звезды», предложил мне поехать на фронт. У него была машина, хотя на фронт можно было доехать трамваем.

Примерно в десяти километрах от центра, от всегда шумного Невского, нас обстреляли. Потом мы узнали, что в эти часы шел жестокий танковый бой у пригородной деревни Шушары.

Пришлось вернуться. Мы ходили по городу, и нас удивляло, что магазины открыты, что люди выходят из кино, даже гуляют. Было это выдержкой или незнанием того, что в эти часы решается судьба Ленинграда? Но как бы то ни было, город презирал опасность.

Я хорошо запомнил эти дни потому, что именно тогда мы начали работать — С. Герасимов, М. Калатозов и я. Сейчас мне не объяснить, как мы пришли к этому решению. Мы знали, что в Ленинграде картину снять будет невозможно, что положение осажденного города изменяется с каждым часом и с каждым часом становится все труднее; знали, что, возможно, нам не только не удастся снять картину, но и закончить сценарий. Но мы об этом не думали, вернее, думать не хотели.

Картина должна была называться «Ленинградская осень». Когда она была закончена, ее назвали «Непобедимые». Изменилось не только название. Фильм отличался от сценария по замыслу, хотя и сохранялись все основные сюжетные линии. Но изменились акценты.

Мы писали о том, как в длинные ленинградские осенние ночи на крыше высокого дома встретились дежурные ПВО — мужчина и женщина. В темноте они друг друга не могли рассмотреть, но узнавали уже знакомые голоса. Они говорили друг с другом, и между ними завязались дружеские, доверительные отношения. Когда один из них не приходил или опаздывал на дежурство, другой тревожился за него. Они хорошо знали, что в этом городе смерть ежеминутно подстерегает каждого человека. Когда они впервые видят друг друга, а это происходит в момент, когда они гасят зажигательную бомбу, оба уже готовы к любви. А потом они расстаются без всякой

надежды встретиться — война разводит их в разные стороны — и все-таки находят друг друга.

Конечно, этот элементарный анекдот не выражал замысел полностью. Содержание фильма было не столько в сюжете, сколько в атмосфере событий, в психологии его персонажей. В сценарии мы хотели передать всю нашу любовь к городу и всю нашу тоску по его судьбе. Пусть Герасимов родился где-то на Урале, Калатозов — в Грузии, я — в Ростове, Ленинград был нашим городом, он воспитал нас, сделал людьми, дал нам жизнь, работу, все. Поэтому мы писали о ленинградских людях с нежностью, с болью, с любовью. Мы описывали городские пейзажи так подробно и так бережно, как будто боялись, что их навеки разрушит война.

Помню, как я волновался, когда писал длинный монолог героя о том, как после войны он поднимется на купол Исаакиевского собора и будет глядеть на город в вечную белую ночь, и о том, как пройдет по пустынному перед разводкой Кировскому мосту, как над ними будут шелестеть липы Кировского проспекта и как он с удовольствием будет вдыхать горячие дымы Выборгской стороны.

Над сценарием мы работали в Ленинграде, но нами владело лирическое волнение.

В картине, которую потом сняли Герасимов и Калатозов, эти чувства ушли, вернее, они растворились в другом, уже совсем не лирическом пафосе. Фильм стал строже, лаконичнее, жестче. Режиссеры снимали картину не осенью сорок первого года, когда был написан сценарий, а через десять месяцев, когда Ленинград уже переносил блокадный голод, когда люди умирали на улицах, когда всеми, кто оставался в городе, владело только одно героическое чувство — нужно выжить, чтобы бороться. Смерть в эти месяцы казалась позорной капитуляцией.

В эти дни было вынесено удивительное постановление Ленинградского областного комитета партии, в котором было сказано, что основная задача партийной организации заключается в том, чтобы сохранить жизнь жителям города.

В эти месяцы было не до лирики, не до любви. Время переломило тему нашего фильма.

Конечно, в картине мы не могли выразить пафос ленинградской трагедии, но в ней появилось несколько сцен, призванных хотя бы почувствовать ее. Так возник удивительный эпизод (я могу так его охарактеризовать потому, что я его не писал) — эвакуация ленинградских пригородов под немецкой бомбежкой, снятая С. Герасимовым и оператором А. Кальцатым с трагической силой, с эпическим размахом.

Изменился даже визуальный материал фильма. Помню, я зафиксировал в сценарии поразившую меня сцену — на площади Жертв Революции, поблизости от братской могилы с ее гранитными патетическими надписями, расположился табор эвакуированных колхозников, и тощие коровы щипали траву на газонах в окружении ампирных торжественных колоннад. Но когда картина снималась, вся эта эксцентрическая лирика стала фактически невозможной. В Ленинграде не стало ни коров, ни собак, ни даже кошек.

Прошу прощения за то, что занял внимание подробностями рассказа о давнем, уже позабытом фильме. Но мне кажется, что этот рассказ нужен потому, что в какой-то мере выражает состояние не только мое.

На «Ленфильме» не было человека, который бы удивился тому, что мы работаем над сценарием. Наоборот, нам завидовали. Кажется, никто не сомневался в том, что картину поставят. Ассистенты и монтажницы ревниво расспрашивали Герасимова и Калатозова, с кем они собираются работать, как будут формировать съемочную группу.

Между тем в конце октября начали уезжать люди. Основной творческий костяк «Ленфильма» принялись перебрасывать на самолетах через линию фронта, в Москву. Мы воспринимали это как должное, не понимая, что масштаб несчастья, охватившего нашу страну, таков, что, казалось бы, ей не до нас, не до кинематографа, не до искусства вообще.

Ведь это происходило в те дни, когда фашистские армии рвались к Москве.

Дом, в котором мы жили, пустел. Уехали Козинцев и Трауберг, Петров, Иванов, Арнштам. Улетели люди, которые делали фильмы, составившие славу «Ленфильма».

Я прощался с Владимиром Михайловичем Петровым. В его захолодавшей квартире стояли, как будто оставляемые навеки, запыленные вазы, кресла, шкафы, собранные им во время съемок «Петра Первого». Антикварные, драгоценные, любовно подобранные вещи казались ненужными, обессмысленными, бутафорски-неуместными.

— Что ж?! — сказал мне Владимир Михайлович. — Наверное, скоро увидимся.

— Где? — спросил я.

— Не знаю, — ответил он, помолчав. — А «Певца из Лилля» мы все-таки снимем.

Петрова я увидел в самом конце войны, в Москве. В Алма-Ате я его не застал. Его уже перебросили на работу в Тбилиси.

В тот день я пошел на «Ленфильм» по привычке. Там мне нечего было делать. Потом вернулся домой. Нужно было дописывать сценарий.

Неизвестно почему, мы торопились.

Наконец мы отнесли написанный нами сценарий директору «Ленфильма» Ивану Андреевичу Глотову. Он деловито взял у меня рукопись и положил на свой большой стол, на котором не было обычно громоздившихся на нем бумаг.

— Интересно, что у вас получилось, — это было единственное, что он сказал.

Через несколько дней он нас вызвал и сказал, что сценарий ему нравится.

О том, как, когда и где его снимать, разговора у нас не было. Он был бы бестактным. Глотов не мог бы нам сказать ничего.

Но мы ушли с сознанием того, что сделали важное дело. Мы не хотели даже задумываться о том, что будет дальше.

Впрочем, неправда, мы думали. Так, мы целый вечер посвятили обсуждению актерских кандидатур. Женская роль сразу же была предназначена для Тамары Федоровны Макаровой. Но актера на мужскую роль еще предстояло найти. Я предложил Бориса Андреевича Бабочкина. Со мной согласились. Но Бабочкина уже не было в Ленинграде. Нужно было его разыскать.

Вечером седьмого ноября я шел через Кировский мост. Зима была ранней. Нева преждевременно покрылась льдом, на котором играли отблески пожаров. Недавно закончился воздушный налет. На Выборгской стороне и в центре горело.

Я невольно остановился. Нет ленинградца, который бы не знал наизусть этого места, не смог бы рассказать историю каждого дома на Дворцовой и Французской набережных, не помнил бы о каждой примете на их фасадах.

Я не любовался этим архитектурным великолепием, я его запоминал.

Накануне меня вызвали в Смольный и сказали, что я должен уехать. Назвали день и час. Я попробовал спорить, потому что хотел остаться и уже подыскал работу в газете. Если нельзя будет делать кино, я решил вернуться к газетной работе.

Но я не мог и не хотел говорить в Смольном о том, что хочу остаться в Ленинграде, чтобы бороться за него и умереть, если понадобится. Патетика в те дни не была в моде. Она показалась бы неприличной. Мне суховато ответили, что мои чувства понятны, что им отдают должное, но я нужен в Алма-Ате для работы в кинематографии.

Мне показалось, что усталый человек, который меня вызвал, шутит — о какой кинематографии могла идти речь, когда фашистские армии блокируют Ленинград и рвутся к Москве?

Но он не шутил.

Через несколько дней с Комендантского аэродрома в Ленинграде поднялся грузовой «дуглас». Сказали, что мы полетим в Тихвин.

В кабине самолета, оглянувшись, я увидел знакомых. Мы летели вместе с операторами Андреем Николаевичем Москвиным и Александром Ивановичем Сигаевым, с режиссером Надеждой Николаевной Кошеверовой и директором группы Иваном Илларионовичем Провоторовым. Остальные были мне незнакомы.

То, что мы не знали, что летим вместе, объяснить было нетрудно. Говорить об отъезде

было не принято на «Ленфильме». В этом не было стыда перед остающимися, не было и другого стыда, что товарищам могло показаться, что человек стремится уехать. Люди не спрашивали о том, что им предстоит, и с достоинством подчинялись приказу.

Обычно полет до Тихвина занимал, кажется, сорок минут. Мы летели больше часа. Летели медленно над верхушками деревьев, так низко, что казалось, брюхо самолета сейчас их заденет. В кабине, посередине, под колпаком, приплясывал у пулемета стрелок. Пассажиры молчали.

Наконец самолет приземлился. Нам предложили выходить.

Кто-то осведомился:

— Это Тихвин?

— Нет. Большой Двор.

Мы не успели выйти, как нам приказали вновь занять места в самолете. Немедленно. Быстро. Молниеносно.

Полетели, теперь уже не зная куда. Через полчаса самолет опять приземлился. Это был аэродром на станции Хвойная, о существовании которой мы и не знали. Только здесь нам объяснили, что когда мы подлетали к Тихвину, передовые фашистские части уже заняли город, а когда прилетели в Большой Двор, к аэродрому летели на бомбежку несколько «юнкерсов».

В Хвойной, которая была в это время большим перевалочным пунктом, где перегружали из вагонов в самолеты продовольствие для Ленинграда, нас усадили в теплушку, в которой мы больше месяца ехали до Алма-Аты.

Принято изображать эвакуацию, как хаос, как стихийное, не поддающееся контролю движение. Возможно, это и верно с позиции людей, сорванных с места, которых везут неизвестно куда. Но в то же время это совершенно неверно. Это я понял во время бесконечного, казалось, путешествия по железным дорогам. Кто-то направлял наше движение с момента, когда мы вылетели из Ленинграда. Теплушка, предназначенная для нас, пусть медленно, простаивая сутки на разъездах и маленьких станциях, стремилась к месту назначения. Ее прицепляли к эшелонам, отцепляли, прицепляли опять. Мы об этом никого не просили, ни на чем не настаивали. Все делалось как будто само собой. Какая-то неведомая нам рука неуклонно и властно направляла движение.

Целесообразность и неуклонность мы почувствовали, когда перешли на рельсы великого сибирского пути. На каждом разъезде нас задерживали, и наша теплушка оказывалась в мешанине вагонов с людьми и машинами, с канцелярскими столами и каким-то ржавым железом.

Нас удивляло и даже обижало то, что почти всегда мы пропускали вперед именно эти эшелоны со станками и ржавым железом, а нас, людей, отправляли в последнюю очередь, даже после канцелярских столов. Потом мы узнали, что эвакуируемые заводы вывозят на восток не только людей и станки, а и задел, чтобы можно было начать работать без промедления.

Но одновременно мы ощущали и целесообразность. Пока мы ждали на полустанках и разъездах, изнывая от медленной безнадежности, мимо нас, по расчищенным от эшелонов путям, к Москве проносились без задержек, с равными интервалами, длинные, тяжелые составы, груженные войсками, танками и орудиями, покрытыми брезентовыми чехлами. Мощные паровозы ФД стремительно несли их на запад, к Москве.

В нашей теплушке мы были оторваны от жизни, были лишены газет, радио, какой бы то ни было информации. Мы даже не знали, что началась битва за Москву и что проносившиеся мимо нас эшелоны с войсками уже через несколько дней с ходу вступят в бой, разобьют фашистские армии и заложат фундамент нашей, такой нелегкой и такой нескорой Победы.

К сожалению, я не запомнил номера теплушки, ставшей нашим временным домом. Помню только, что она была приписана к Ярославской железной дороге.

Не знаю, стоит ли описывать теплушечный быт. Как будто нет. Ведь он не имеет отношения к кинематографу. Но мне не хочется отказаться от этого описания — ведь оно ха-

рактеризует поведение людей в дни испытаний. Я до сих пор не отказался от замысла написать этакий теплушечный «Декамерон»: новеллы о людях, с которыми ехал в эвакуацию, об их характерах, поведении, привычках.

Помню, как я был очарован поведением моих сожителей по теплушке, как они мне раскрылись в мелком анекдотическом факте. Это было не то на станции Будогощь, не то на станции Красный Холм. Мы с Андреем Николаевичем Москвиным направились в расположенную у вокзала лавку, где надеялись купить топор и другие необходимые инструменты. Москвин был предусмотрителен и предвидел, что в дороге придется колоть дрова и пилить, что-то сколачивать, словом, делать руками. Москвин был рабочим человеком и знал толк в любом ремесле.

У лавки мы встретились с нашими спутниками, имен которых еще не знали. Это были математик Александр Данилович Александров, впоследствии ректор Ленинградского университета, физиологи Гинецинский и Гершуни, как оказалось, ближайшие сотрудники академика Леона Абгаровича Орбели. Они несли кучу какой-то рухляди, которую купили в скобяной лавке, и... картину-литографию с известной «Итальянки» Брюллова, держащей гроздь винограда. Когда я застыл в недоумении, Александров вполне серьезно сказал, что в предстоящем нам путешествии нужно позаботиться не только об орудиях производства, но и о предметах искусства. Я преклонился перед юмором этого человека и понял, что с такими, как он, наше трудное путешествие будет и легким и приятным.

Население нашей теплушки было смешанным — ученые, люди искусства, кинематографисты. Днем все были заняты, хотя, казалось бы, чем можно быть занятым во время движения в тесном теплушечном пространстве. Однако работа находилась для всех. Нужно было во время стоянок раздобывать «пищу» для удивительно прожорливой чугунной теплушечной печки, нужно было заделывать щели в стенах, следить за чистотой, раздобывать воду. Да мало ли что?!

По вечерам все рассаживались вокруг раскаленной печи, которую растапливали похищенными на разъездах дровами и шпалами, распиленными под руководством Андрея Николаевича Москвина.

Тогда начинались теплушечные беседы.

Гершуни и Гинецинский посвящали нас в тайны физиологии нервной системы и рассказывали об удивительно интересных и ювелирно сложных опытах, которые проводили в своих лабораториях.

Лингвист Степан Григорьевич Бархударов рассказывал о тайнах русского языка, и история каждого обычного слова казалась слушателям увлекательнейшей новеллой.

Александров с поразительным изяществом, наглядно и понятно даже для меня — профана в математике и физике — раскрывал парадоксальные тайны квантового мира.

Скульптор Александр Терентьевич Матвеев учил всех нас видеть — он находил единственные по точности слова, чтобы описать формы вещей, формы людей и животных, чтобы раскрыть, что и в неподвижности скрыто движение. Однажды я неосторожно и подилетантски восхитился красавцем конем, которого видел перед войной на сельскохозяйственной выставке. Матвеев, оказалось, помнил не только его кличку, но и в течение часа описывал коня, каждую его индивидуальную отметину. Он показал нам, в чем его совершенство и красота.

Мне приходилось рассказывать о кино, посвящать слушателей в соблазнительные и нехитрые его тайны. Впрочем, их больше всего интересовали сюжеты зарубежных картин, которые я в ту пору помнил во множестве.

Теплушка катила к Новосибирску, затем перешла на Турксиб. Стояла невыносимая для нас сибирская зима. Время тоже длилось невыносимо.

Мы не знали, что нам предстоит, и старались об этом не думать. Мы находились в странном пространственном и временном промежутке, в то время когда где-то, вне нашей теплушки, шла жизнь, творились история и судьбы, в то время когда страна напрягала все силы для отпора врагу и люди дрались, умирали, работали.

А мы были вне жизни. Наш эшелон останавливался на полустанках, но не задерживался на вокзалах больших городов. В течение месяца мы были лишены информации. Где-то под Свердловском я случайно узнал, что освобожден мой родной город Ростов-на-Дону, но до этого мне было неведомо, что немцы его заняли. Единственное, что нам было известно, что Москва держится и что держится Ленинград.

В пути, кажется, в Котельниче, мы расстались с Гинецинским, Гершуни и Александровым — они пробирались в Казань, где находилась Академия наук. Матвеев и Бархударов ехали с нами до конца — их путь лежал в Самарканд.

Иногда, невзначай, возникал вопрос — зачем мы едем в Алма-Ату? Что там нас ожидает? Мы не знали, где все остальные ленфильмовцы, вылетевшие раньше нас. От некоторых мы получали телеграммы из Москвы. Значит, они там? Но тогда тем более странным казалось наше путешествие. Два оператора, один режиссер, один сценарист и один директор группы вряд ли могли начать ставить картины в городе, где не было киностудии. Впрочем, мы избегали разговора о будущем. Не хотели догадок, пустых предположений, неоправданных надежд. Мы, не сговариваясь, исключили эту тему из наших бесед. Но все-таки она возникала.

Волнения и сомнения одновременно увеличились и рассеялись в Семипалатинске. Наш эшелон был остановлен на вокзале. Там был газетный киоск, где я, к нашему счастью, купил давно не виданную газету. Это была «Казахстанская правда» — алматинская газета. На последней странице Н. Кошеверова обнаружила маленькое объявление. Оно гласило, что Сценарная студия Комитета кинематографии снимет комнаты для писателей. С предложениями нужно обращаться во Дворец культуры, на киностудию. Был указан и номер телефона.

Сценарная студия? Но как она попала в Алма-Ату? Но если она здесь, значит, в Алма-Ате находятся М. Большинцов, Н. Коварский, А. Каплер — друзья? Указан телефон киностудии? Тогда, может быть, это «Ленфильм»? Неужели здесь все те, кто улетел в Москву? Все это было непонятно, но я записал номер телефона киностудии.

Через три или четыре дня мы выгрузились из теплушки на алмаатинском вокзале — теперь это алмаатинская товарная станция, далекая от города. Я отправился на поиски телефона, чтобы позвонить в Сценарную студию, во Дворец культуры. Когда я стоял в очереди у телефона-автомата, за мной прибежали и вернули на вокзальный перрон. Первое, что я увидел, было то, что обросший бородой Москвин обнимается с каким-то человеком. Тот обернулся, и я узнал Эдуарда Казимировича Тиссэ. Увидел я и других людей, шумно окруживших приехавших со мной товарищей. Всех не помню, но среди них были Марина Алексеевна Ладынина и Михаил Иванович Жаров. Из коротких вопросов и пространных ответов можно было понять, что в Алма-Ате находятся и ленинградцы, улетевшие до нас и даже после нас, и многие, многие мосфильмовцы.

Наконец пришел студийный автобус, который прислали за актерами, которых мы встретили. Они выезжали в окрестности на шефский концерт. Нас погрузили и отвезли на киностудию, где нас опять-таки окружили знакомые и незнакомые люди. Как в калейдоскопе, передо мной мелькали Трауберг и Эрмлер, Козинцев и Райзман, Коварский и Эйзенштейн, Пудовкин и Большинцов, много близких мне людей.

И была киностудия! Какая-то нелепая, размещавшаяся в фанерных клетушках и стойках, перегородивших фойе Дворца культуры. Но здесь, в зрительном зале уже строили декорации, и уже кто-то что-то снимал.

Загадка, заданная объявлением в алматинской газете, была разрешена. В Алма-Ате находились и «Ленфильм» и «Мосфильм». Теперь они изменили названия и называются «Центральной объединенной киностудией» — «ЦОКС».

И здесь уже пишут сценарии, заканчивают снимать картины, начатые в Москве, и готовятся снимать новые.

Когда нас привезли в гостиницу, занятую под общежитие кинематографистов, я встретил на лестнице Л. Арнштама, Б. Чиркова и еще кого-то — они торопились к казахскому поэту Абдильде Тажибаеву обсуждать первые наметки сценария о Джамбуле[2].

Назавтра, едва успев сбрить отросшую за теплушечный месяц бороду, я был вовлечен в работу Сценарной студии, где рядом с ленинградскими моими друзьями — Н. Коварским, М. Большинцовым, А. Каплером, М. Зощенко — трудились и московские мои друзья — В. Шкловский, И. Юзовский и тогда мне мало знакомый К. Паустовский. Каплер, уезжавший в Москву, предложил мне перенять у него руководство сценарной мастерской ВГИКа, который, как оказалось, тоже был переведен в Алма-Ату.

Эрмлер встретил меня своеобразно. Сентиментальную радость он скрыл за деловитой суровостью.

— Отдохни несколько дней и принимайся за работу.

— Но какую работу? — Я был в недоумении.

— Писать сценарий, — заявил он, — пора ставить картину.

— О чем?

— О Москве, — он удивился, что я спрашиваю, когда для него вопрос был решен.

В ту пору разгром фашистских войск под Москвой казался нам чудом и тайной. Конечно, мы видели хронику, расспрашивали приезжавших в Алма-Ату журналистов, читали газеты. Но чудо оставалось чудом. О нем-то и хотел поставить картину Эрмлер.

Фильм должен был меньше всего быть «военным», стратегическим фильмом. Нас интересовал не столько самый факт разгрома, не столько военные обстоятельства, приведшие к нему, сколько народные, революционные истоки, историческая неизбежность победы. Поэтому в качестве героя был избран не генерал, не солдат, а ученый-историк, осмысляющий происходящее. По сюжету он попадал в плен, спорил с фашистскими полководцами, пророчил им неизбежность их поражения. Другим персонажем был шофер, веселый, неунывающий паренек, образ которого был сродни толстовскому Лаврушке из «Войны и мира». Кстати, те, кто видел «Великий перелом» Чиркова и Эрмлера, конечно, запомнили шофера Минутку. Он перешел в эту картину из не написанного Большинцовым и мною сценария о Москве — мы его Эрмлеру подарили.

На протяжении нескольких месяцев, по утрам, идя на работу в Сценарную студию, мы с Большинцовым сочиняли этот сценарий. Другого времени у нас не было. Сценарная студия занимала все наше время.

Каплер прислал из Москвы несколько либретто и пьес. Их нужно было превратить в сценарии. Все они не очень-то понравились мне. Лучше других была военная повесть Л. Славина «Мои земляки»[3], но сценарий уже взялся написать Е. Габрилович. Нам с Большинцовым пришлось перерабатывать для кино пьесу Г. Мдивани «Небо Москвы», рассказывавшую о летчиках, оборонявших столицу. Сценарий нужно было написать очень быстро, но мы с Большинцовым все время изыскивали все новые и новые варианты сюжета и характеристик. Все казалось нам неглубоким и неярким — и пьеса и наши выдумки. Это чувствовал и Ю. Райзман, которому выпало на долю ставить эту картину. Он мучил нас и мучился сам, но ничего достойного не добился.

В ту пору моя работа была многообразна и не всегда заметна. Нужно было продумывать темы для сценариев, нужно было распределять задания между авторами, а их у нас, в Сценарной студии, было ничтожно мало, нужно было читать написанные сценарии и находить способы их совершенствования, короче, нужно было стать литературной «прислугой за все». Но в это время никто не задумывался о сохранении авторства — ни драматурги, ни режиссеры. Эрмлер, Козинцев,

---

[2] Фильм вышел много позднее. «Джамбул» (Алма-Атинская киностудия, 1952, выпуск на экран — 1953). Сценарий Н. Погодина и А. Тажибаева, постановка Е. Дзигана.

[3] По этой повести был поставлен фильм «Два бойца». Сценарий Е. Габриловича, постановка Л. Лукова (1943).

Трауберг, Райзман, Пудовкин, Пырьев становились к аппарату, если у режиссера, ставившего картину, не ладились съемки, репетировали с актерами чужих фильмов, помогали монтировать. То, что работа была анонимной, никого не смущало, это было в порядке вещей...

Так, я помогал усовершенствовать сценарий «Абай», который потом поставил Г. Рошаль[4], помогал Б. Чирскову, не успевавшему в срок закончить «Нашествие» по пьесе Л. Леонова, вместе с Ф. Эрмлером работал над картиной «Она защищает Родину». Автор сценария А. Каплер уехал на фронт и не смог сделать окончательный вариант сценария. Пришлось, по его просьбе, это сделать мне...

Б. Чирсков и Л. Арнштам задумали, написали и начали снимать «Зою» — фильм о подвиге З. Космодемьянской. Братья Г. и С. Васильевы закончили в Алма-Ате «Оборону Царицына» и начали ставить «Фронт» по пьесе А. Корнейчука. Фильм был отличным, и мне до сих пор непонятно, почему он оказался забытым. Л. Трауберг ставил «Актрису» и вместе с Г. Козинцевым начал снимать «Простых людей». Г. Раппапорт поставил «Воздушный извозчик». Ф. Эрмлер вместе с Б. Чирсковым начал работать над «Великим переломом». С. Герасимов и М. Калатозов заканчивали «Непобедимых». Я перечисляю не все картины, поставленные ленфильмовцами в Алма-Ате. Полный список их можно найти в справочниках...

В Алма-Ате сошлись два творческих коллектива, пусть и не враждовавшие, но соперничавшие до войны — «Ленфильм» и «Мосфильм». И сложились эти коллективы по-разному. У них были разные традиции, разные методы работы.

Нельзя забывать и о том, что в обоих коллективах работали крупные индивидуальности, крупные характеры. Пусть все они были хорошо знакомы друг с другом, даже дружны, как, например, С. Эйзенштейн с Ф. Эрмлером, но это вовсе не гарантировало от возникновения противоречий. Однако я не помню ни об одном творческом или производственном конфликте, хотя поводы для них несомненно возникали.

В Алма-Ате С. Эйзенштейн без колебаний уступил Ф. Эрмлеру руководство студией. Казалось бы, это должно было произойти нелегко. Пусть с этим примирился С. Эйзенштейн, но на «Мосфильме» работали режиссеры такой высокой репутации и авторитета, как Вс. Пудовкин (впрочем, у него не было склонности к руководящей работе) или, к примеру, И. Пырьев — общественно-активный и властный. Но «передача власти» произошла без затруднений, и Ф. Эрмлеру не стоило большого труда руководить сложным коллективом двух студий. Вопрос о предпочтении ленфильмовцев или мосфильмовцев не возникал никогда. А ведь были и трудные ситуации, когда приходилось заменять режиссера, уже снимавшего фильм, другим режиссером...

Думаю, что соединение двух коллективов нетрудно объяснить. Большие испытания всегда рождают единство. В мирных условиях второстепенные конфликты, вторичные столкновения дали бы о себе знать. Но шла война. И было бы нелепо и недостойно в условиях, когда фашистские армии штурмовали Сталинград, заниматься подсчетом достижений и на основе их требовать каких бы то ни было преимуществ.

Между тем обстоятельства работы и жизни не располагали к идиллии. Не хочу говорить о бытовых условиях, о жилье и пище — они были такими, как и повсюду во время войны. Не буду говорить о технических условиях работы — ясно, что съемка фильмов, иногда большой сложности, в неприспособленных ателье, при только что организованных лабораториях, при нехватке аппаратуры, требовала великой изобретательности и героического самоограничения.

Но иногда возникали и неразрешимые, казалось бы, творческие проблемы.

Вот одна из них. Людям, не видевшим фронта, не знавшим подлинной атмосферы боев, не испытавшим военных тягот, приходилось ставить картины о войне. В Каскелене,

---

[4] Фильм вышел под названием «Песни Абая» (1945).

деревушке неподалеку от столицы Казахстана, приходилось снимать сражения с фашистскими армиями, действия партизан. А ведь кинематограф очень конкретное искусство, и успех фильма подчас зависит от подлинности атмосферы, от натуральности происходящего на экране. Режиссеры снимали военные действия, которых не видели, ставили фильмы о партизанских налетах, не имея о них никаких, кроме самых общих, понятий. Наконец, в каждом фильме ощущалось предчувствие победы, несмотря на то, что она все отдалялась и отдалялась.

Все это требовало мобилизованного воображения, фантазии, находчивости — ими нужно было заменить отсутствие живых впечатлений. Солгать о войне в период, когда на фронте лилась народная кровь, было бы преступным кощунством. Выйти из труднейшего положения помогало чувство правды, воспитанное всей историей советской кинематографии. Помогала и неуклонная, упрямая, безграничная, иногда даже вопреки очевидности, вера в победу.

Люди работали с дьявольской изворотливостью, с неистощимой изобретательностью, работали увлеченно, так, как, может быть, никогда до этого.

Принято поругивать фильм Л. Трауберга «Актриса». Конечно, он не стал шедевром режиссера, поставившего вместе с Г. Козинцевым «Новый Вавилон» и трилогию о Максиме. Но нужно хотя бы на секунду задуматься о том, каких нравственных усилий стоило режиссеру снимать веселую, как будто бездумную оперетту в дни, когда шли решающие бои за Сталинград. Многие критики восприняли постановку «Актрисы» как бестактность или ошибку. По-моему, этот фильм был результатом настоящего мужества, пусть он и оказался неудачным...

●

У меня в памяти многое — трагическое и потешное, анекдотически-веселые и драматические эпизоды. Но я не могу день за днем описывать жизнь и работу каждого ленинградского кинематографиста в военных условиях. Наверное, это и не нужно.

Ограниченный темой, я поневоле вынужден отказаться от описания работы С. Эйзенштейна над «Иваном Грозным». А ведь в постановке этой картины сосредоточено многое — и великое доверие государства к художнику, и великая вера художника в победу, и уверенность в том, что наша кинематография способна, несмотря на любые трудности, решить задачу великой политической и художественной сложности. Потом, восхищаясь картиной, поражаясь мастерству и гению С. Эйзенштейна, мы как-то забыли о том, что он ставил этот фильм во время войны, в полукустарных технических условиях. А ведь «Иван Грозный» не только большое художественное произведение, но и памятник требовательности художника, и прежде всего требовательности к себе.

И я никогда не забуду, как С. Эйзенштейн разбудил меня ночью (мы жили в одном доме) и повел на студию, чтобы показать первые тысячи метров снятой им картины. Я запомнил не только эпизоды, которые он мне показал, но и охватившее меня восхищение перед чудом, которое создал великий художник.

Однажды к нам в Сценарную студию пришел обветренный, худощавый человек, одетый в военную форму. Константин Симонов вырвался с фронта в Алма-Ату посмотреть материал двух картин, которые здесь снимали по его сценариям,— «Русские люди» и «Жди меня».

Мы долго и жадно расспрашивали его о деталях больших сражений, в которых он участвовал и которые описал в «Красной звезде», о Москве, о Ленинграде. Он охотно с нами делился воспоминаниями, рассказывал о людях, которых он видел и знал.

Но вдруг он прервал свой интересный рассказ и начал расспрашивать о том, что происходит в Алма-Ате. Мне показались странными вопросы, которые он задавал. По-моему, здесь не происходило ничего интересного. Мы работали, и все.

К. Симонов бегло объяснил, что заинтересовало его. Для него было неожиданностью, что пестрый, богемный, неорганизованный

коллектив мог так спаяться, так самоотверженно и плодотворно работать. Он был удивлен тем, что не увидел и тени уныния, и следа растерянности и разочарования. Это и было для него удивительно нравственное здоровье кинематографического коллектива.

Тогда я не понял его удивления, его, человека, знавшего толк в великом фронтовом мужестве. Но теперь, когда прошло много лет, понимаю. Война не время для искусства — так полагается считать от века. Недаром, любят повторять презрительную поговорку о молчащих музах, когда говорят пушки. Но кинематографическая «муза» не молчала во время войны. Она говорила, несмотря на трудности — материальные и технические, моральные и психологические, любые. Она говорила о победе высоким и полным голосом, вопреки лишениям и смерти. Брюшной тиф скосил наших товарищей, Софью Магарилл и Бориса Блинова, а мы делали картины. На фронте было трудно, трагически трудно, а мы ставили фильмы, предсказывавшие победу. В работе, которую мы считали необходимой и важной, тонули и страхи, и сомнения, и разочарования Работа поглощала беду.

Несколько лет назад я приехал в Алма-Ату. Город разросся, похорошел. На центральных улицах исчезли мазанки, окруженные яблоневыми садами, и были построены новые, щеголеватые здания. Но по-прежнему шумели арыки, и по-прежнему давали щедрую тень неправдоподобно высокие и неправдоподобно зеленые алмаатинские тополи.

Я пришел на киностудию и не узнал перегороженного фанерными щитами Дворца культуры, в узких коридорах которого все время толклись, торопились, шумели люди. Теперь здесь была современная новая студия со своим спокойным и размеренным ритмом работы.

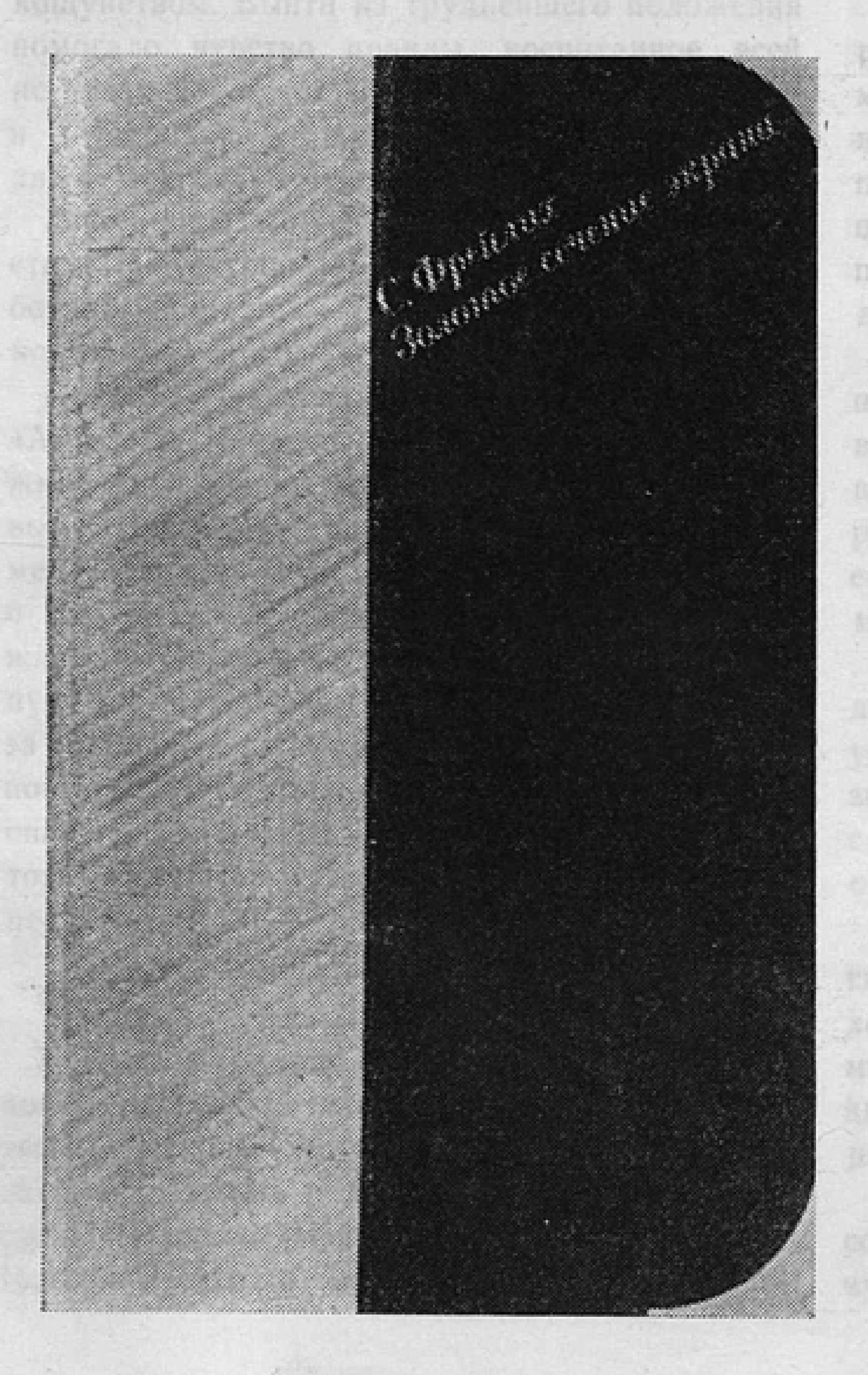
Я прошел по бывшему фойе Дворца культуры и вглядывался в лица ассистентов, монтажниц, осветителей, лаборантов. Среди них было очень мало, ничтожно мало знакомых людей.

Я прошел тенистым переулком на улицу Кирова посмотреть на двухэтажный дом, покрашенный в бледно-розовую краску. Если бы этот дом украсили мемориальными досками, его бы не понадобилось штукатурить. Здесь покомнатно была расселена вся советская кинематография — ее большое прошлое и ее настоящее. Достаточно сказать, что в одной трехкомнатной квартире жили С. Эйзенштейн, С. Васильев и Э. Шуб, а в другой — Г. Козинцев, И. Пырьев и Ю. Райзман.

Все они возвратились, кто в Ленинград, кто в Москву. Иных уже не стало. Но осталась память. Она сохранилась не только в картинах, которые сделали свое честное дело во время войны, она жива в именах людей, которые не растеряли искусство и даже выиграли бой за его целостность, гражданственность, патриотизм...

Виктор Дмитриев

Оружием теории



Считается — и не без основания, — что фильмы стареют безвозвратно и намного быстрее, нежели произведения литературы, изобразительных искусств или музыки. Критика видит в этом свидетельство стремительной изменчивости кино, динамичного в своем обновлении, как никакое другое искусство. Однако если бы дело обстояло только так, в принципе не могли появиться многие теоретические работы о кино. Опыт истории показал: кинематографические шедевры не стареют, напротив, их художественная ценность возрастает. Пока что с этим твердо согласны, как правило, только специалисты, да и то не все. До сих пор требует доказательств, что в кино действует тот же закон, какой издавна сопутствует развитию литературы, всех иных искусств: великие творения бессмертны, остальное уходит.

И чтобы, к примеру, кинотеатры (хотя бы некоторые из них) стали еще и библиотеками экранных произведений, нужны не только соответствующие экономические предпосылки: необходимо признание и глубокое понимание всеми эстетической нетленности великих фильмов. Книга С. Фрейлиха «Золотое сечение экрана» [1] — теоретическое обоснование и раскрытие этой нетленности, закономерностей движения искусства кино сквозь всякого рода компромиссы, поражения, моменты удовлетворенности средним уровнем — к истинным художественным созданиям. Не случайно монография С. Фрейлиха открывается главой «Теория истории».

Первый ее раздел — «Неповторимость немого кино» — хотелось бы поддержать двумя сравнительно свежими примерами.

В начале нынешнего года на экранах США демонстрировались «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь» Эйзенштейна. Публика, как свидетельствует пресса, оценила их не только как напоминание о былом величии Великого Немого, не только как повод для размышлений о причинах давнего триумфа первых вестников рождения социалистического кинематографа. Современных американцев поразило и взвол-

[1] С. Фрейлих. Золотое сечение экрана. М., «Искусство», 1976.

новало то, что фильмы, созданные Эйзенштейном много десятилетий назад, остаются Искусством с большой буквы.

В последние месяцы минувшего года в нашей стране прошли широким экраном некоторые лучшие фильмы Чаплина. Несколько лет назад ретроспектива чаплинских кинокартин была показана массовым порядком в Англии. И что же? В обоих случаях молодежь, до того лишь наслышанная о Чаплине, была искренне удивлена и тронута тем, что его произведения вовсе не музейные экспонаты, к которым сохраняется почтение лишь по причине их прежнего шумного успеха, а живое и прекрасное искусство.

Быть может, самое важное при исследовании закономерностей становления мирового кинематографа (в его великих проявлениях) — предметно раскрыть и осмыслить теоретически, объяснить, почему был нужен революционный переворот в развитии человечества, чтобы кино стало настоящим искусством. Автору «Золотого сечения экрана» удалось это проследить и доказать.

Примечательно, что хотя в центре его внимания — советское киноискусство, исследователем оригинально уловлена природа киноискусства вообще, природа его высоких достижений. Советский кинематограф в силу своей авангардной роли в мировом кино позволяет теоретику постигать важнейшие особенности киноискусства, имеющие общеэстетическое значение. Это началось еще с 20-х годов. В книге приводится, в частности, суждение известного американского историка кино Льюиса Джекобса: «Русские свели результаты своих исследований и экспериментов в единую систему, которая стала основой современной кинорежиссуры, а их фильмы наиболее значительными постановками эры немого кино...» [2]

В исследовании С. Фрейлихом немого кино есть спорные моменты. Он считает, например, что новаторами в киноискусстве оказались (речь идет о советских мастерах) не только создатели развернутых эпических полотен, но и авторы произведений, которые мы называем камерными, лирическими, бытовыми. Речь идет, в частности, о таких фильмах немого кино, как «Девушка с далекой реки» Е. Червякова, «Кружева» С. Юткевича, «Посторонняя женщина» и «Государственный чиновник» И. Пырьева, «Ухабы» и «Третья Мещанская» А. Роома. Все же в сравнении с советской классикой новаторство этих фильмов скорее тематическое, что, впрочем, также заслуживает внимания. И можно согласиться с С. Фрейлихом, когда он отмечает: «...Это был первый шаг, весьма важный на пути овладения современной темой. Овладение новой темой должно было начаться с обращения к ней. Решение проблем ее — с постановки их. Многие картины того времени важны именно тем, что они ставили эти проблемы» (стр. 46). При всем том они, как видно, не дают достаточно материала для разработки теории кино: во всяком случае, посвященные названным лентам страницы книги С. Фрейлиха теоретически беднее остальных.

Иное дело — «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, «Мать» В. Пудовкина, «Земля» А. Довженко. Как известно, и спустя три десятка лет после своего рождения они были названы (более чем ста кинокритиками мира) в числе двенадцати лучших фильмов всех времен и народов. Недаром эти шедевры поныне остаются неисчерпаемым кладезем и для теории, не говоря уже о практике. В книге С. Фрейлиха они послужили основанием для целых трактатов о многообразии киноэпоса, о «золотом сечении» в искусстве кино, о несходстве эпических художников, о прямом выражении пафоса и субъективном эпосе, об «эффекте Кулешова» и многом другом.

Мы немало знаем о первых классиках советского кино, но, несмотря на это, обилие их принципиальных художественных открытий, обнаруживающих — в ходе исследования — все новые глубины, поражает. «Создатели этих картин,— читаем мы в книге С. Фрейлиха,— были не постановщиками в прежнем смысле этого слова, это были авторы, в эпической картине их интересовала тайна индивидуального, эпос был для них способом самовыражения»

---

[2] С. Фрейлих. Золотое сечение экрана, стр. 11. (Далее ссылки на книгу даются в тексте.)

(стр. 57). Последнее имело под собой глубокие объективные основания: «...Сошлись цели новой жизни и нового искусства кино» (стр. 18).

Рассматривая далее звуковое, затем звукозрительное кино, С. Фрейлих подчеркивает: в конце концов каждый новый период начинается внутри предыдущего, но новым он потому и называется, что разрешает задачи, которые старый решить уже не мог; этим обеспечивается единство художественного процесса.

Такой взгляд на кинематограф позволяет не просто видеть восхождение искусства кино, но понять самый механизм этого движения. И тогда открывается, например, что кино... «всегда в принципе было звукозрительным» (стр. 86).

Исследователь показывает, как умела звучать пластика немого кино: «В «одесские туманы», снятые Эдуардом Тиссэ в «Потемкине», мы не только всматривались. Музыка создавалась монтажным ритмом произведения... В «Чапаеве» же песня «Черный ворон» не только звучит — мы запомнили ее пластический образ: ее пели чапаевцы, а мы видели лицо молчавшего командира; изображение сливалось со звучанием в образе тревожного, словно предчувствующего свою гибель героя» (стр. 86).

В книге часто встречаются разборы фильмов последних лет, вплоть до новейших. Поставленные в связь с глубинными процессами в советском кино, с закономерностями развития кинематографа как такового, современные ленты также обнаруживают новые достоинства (или, напротив, недостатки), поскольку анализ произведений ведется одновременно в различных теоретических аспектах («монтаж аттракционов», «жизнь врасплох», «противоположное содержание факта», «значение подробностей» и т. д.). Важно, что эти аспекты не «навязываются» конкретному материалу фильмов, а извлекаются из него. В итоге каждый рассматриваемый фильм осмысляется и в его собственной специфике и в контексте развития киноискусства.

В монографии есть глава «Концепция личности и проблема героя», здесь автор еще глубже, чем в предыдущих главах, рассматривает своеобразную природу кинематографа сквозь призму общеэстетических законов, прежде всего того из них, о котором сказано: «...Сильное произведение способно не только дать нам новое представление о предмете, но и самих нас изменить решительным образом» (стр. 277). Под таким углом зрения анализируются герои жизни и экрана, в чьих поступках история разрешает свои противоречия.

В этой главе положительный опыт кинематографа часто сопоставляется с неудачами, причем автора особенно интересуют ситуации, когда успех и неуспех соседствуют в одной и той же ленте. Например, убедительно показано, как вредит искусству чрезмерность образных доказательств: «Сцены... которые не нужны, хорошо поставить невозможно. В этом как раз секрет того, почему у крупного художника рядом со сценами высокого класса появляются сцены посредственные» (стр. 221). Точно так же успех налицо, когда в фильмах драма не очеловечивается, ибо человечность — в сути драмы, а «утепление» есть не что иное, как торможение драмы.

Может возникнуть вопрос: зачем исследователю обращаться и к недостаткам ярких, общепризнанных фильмов? «Посредственное произведение,— отвечает на это С. Фрейлих,— неинтересно для анализа и мало что дает теории: в нем недостатки лежат на поверхности. В хорошем же произведении слабости и ошибки чаще всего скрыты, но именно поэтому они не безобидны, как правило, они являются причиной, почему хорошее произведение не стало шедевром. Будучи неосознанными, они обязательно себя еще проявят, и, может быть, с еще большей силой...» (стр. 254).

Памятуя об огромной научно-критической литературе, посвященной концепциям личности и проблеме героя, С. Фрейлих почти не затрагивает вопроса, как та или иная концепция сказывается на художественных решениях. Он подходит к делу в основном с другой стороны: каким образом из данного художественного решения вырастает определенная концепция героя. Такой подход правомерен не меньше, чем первый, привычный. Важно, что

они не противопоставлены друг другу — напротив, пересекаются, открывая путь к более диалектичному, неоднозначному пониманию сути. Проблема героя рассматривается поэтому в связи со способами типизации.

Чем пристальнее внимание исследователей к специфике искусства кино, тем больше влечет их природа взаимодействия кино и литературы. Ныне уже очевидно, что эта проблема многоаспектна: кино не только идет за литературой, справедливо пишет С. Фрейлих, оно само оказывает на нее воздействие трактовкой произведений, а также влиянием на способы литературного повествования. Однако наиболее животрепещущий аспект — экранизация. Ведь сама по себе зрелость кино еще не гарантирует более глубокого подхода к экранному источнику (С. Фрейлих приводит убедительный пример: верность духу оригинала, художественное совершенство раннего, немого фильма В. Пудовкина «Мать» превосходит прочтение горьковского романа, осуществленное много позже, в эпоху звукозрительного, цветного кино, М. Донским).

Автор «Золотого сечения экрана» принадлежит к числу тех, кто согласен: при экранизации неизбежны потери, ибо отобранный материал организуется по законам другого искусства, но вместе с тем кино способно компенсировать утраты и по-своему верно передать идею литературного произведения, сохранив (даже приумножив) силу его художественных образов.

Пессимистический мотив, которого не лишена эта в целом оптимистическая отправная посылка, навеян реальным опытом: анализ рассмотренных в монографии экранизаций показывает, что даже в лучших из них не все бывает удачно. Экранизация — один из «полюсов недоступности», покоряющийся медленно, понемногу.

С. Фрейлих — сторонник той позиции, согласно которой при экранизации решающее значение принадлежит овладению духовным богатством литературного произведения, но что само это овладение неосуществимо вне к и н е м а т о г р а ф и ч е с к и осмысленной образности, стало быть, без преодоления сопротивления формы одновременно двух искусств — литературы и кино.

«Сопротивление формы» — выражение Льва Толстого. Великий писатель оттенил им специфическую трудность образотворчества: материал действительности нелегко дается искусству, которое столько же воссоздает жизнь, сколько и спорит с нею. Для кино литературное произведение — материал в материале, что не облегчает, а затрудняет его адекватное экранное воплощение. Здесь с еще большей силой действует общий закон, тонко очерченный и автором книги «Золотое сечение экрана»: «Материал не является сам по себе формой. Преодоленный материал становится и формой и содержанием» (стр. 300). «Мысль становится формой, форма — мыслью. Они становятся одним и тем же» (стр. 299). С. Фрейлих подчеркивает: «Принципы преодоления того или иного материала определяют не только специфику данного искусства — они питают общие закономерности художественного творчества...» (стр. 300).

Автор затронул (к сожалению, лишь в самой общей форме) еще одну важную грань проблемы экранизации: в чем неизбежность и где пределы кинематографического переосмысления литературного первоисточника в п о т о к е и с т о р и ч е с к о г о в р е м е н и? Здесь немало перекликающегося с актуальными вопросами сценической интерпретации драматургической классики, но в области экранизации, пожалуй, еще больше спорного. В конечном итоге споры разрешаются художественной практикой, причем талант, мастерство раскрываются полной мерой лишь при условии точно найденной гражданской позиции экранизатора.

Конечно, необходим еще и определенный уровень собственных возможностей кинематографа, накопление им соответствующих средств выразительности.

С. Фрейлих показывает это на примере «одного из самых гениальных предположений Эйзенштейна» — догадке об экранной форме внутреннего монолога, возникшей в недрах Великого Немого, но осуществленной только с приходом звучащего слова. Для создания фор-

мы внутреннего монолога сегодня применяется субъективная камера, которую, пишет С. Фрейлих, следует поставить во взаимосвязь с открытым сюжетом и звукозрительным монтажом. «Теперь,— заключает исследователь,— мог быть экранизирован «Гамлет» (стр. 313).

Таким образом, проблемы экранизации при всем их самостоятельном значении тесно связаны с неповторимыми идейно-художественными потребностями времени, со всеми важнейшими завоеваниями кино, вплоть до новаторских преобразований, произведенных кинематографом в структуре жанров.

Теория жанров — завершающая глава монографии С. Фрейлиха.

Здесь не все одинаково убеждает. В частности, не доказана декларированная автором идея, что «жанр всегда явление стиля», что «система жанров и есть стиль». И уж совсем, как принято говорить, проходными являются страницы о художественной условности, о соотношении условности и жанров («Единство формы и содержания есть условность, характер которой определяется жанром»). Вместе с тем многое в этой главе представляет серьезный теоретический интерес.

Это и указание на особую природу действия в кино — «не само действие мы видим, а экранное изображение его, отчего само изображение может быть действием» («И изображение человека и изображение дерева — действие»).

Это и анализ диалектики стадиального развития жанров и родов, а также признание того, что подвижность жанровых и родовых границ — сила искусства, она дает ему свободу выбора в достижении единства формы и содержания.

Это и рассмотрение автором книги проблем формы и содержания: «Наши споры о жанрах только кажутся спорами о форме, всегда же в таких случаях так или иначе речь идет о мотивах поступков героя, хотя мы не всегда даем себе в этом отчет» (стр. 355). В данной связи исследователь отмечает, что, не осмыслив природы жанра, мы не можем судить, истинен ли характер героя, поскольку художник по-разному объяснит нам его поступки в зависимости от того, что создает он: эпопею, драму или же трагикомедию.

Последнее наблюдение получает развернутое обоснование не только в разделе «Герой сквозь призму жанра», но и в главах «О причинах предубеждения против низких жанров», «Способность низких жанров к превращениям», «Детектив и мелодрама как «провокаторы» высоких жанров», «Трагикомедия».

Представляется, что в завершающей главе С. Фрейлих особенно щедр на оригинальные теоретические находки, хотя он справедливо оговаривает неразработанность многих затрагиваемых проблем, выдвигает новые поисковые задачи.

Монография С. Фрейлиха интересна прежде всего в методологическом отношении. Теоретические выводы естественно вырастают в ней из конкретного материала искусства и жизни, осмысленных в их противоречивости и ведущих тенденциях, а не экстраполируются на данный материал извне, из области априорных постулатов. В свою очередь, благодаря этому классика советского и отчасти мирового кино предстает увиденной во многом свежо, неожиданно — сквозь призму открытых исследователем глубинных эстетических закономерностей развития искусства экрана.

Следует также обратить внимание еще на одну существенную особенность, сообщающую авторскому методу научного мышления результативность. С. Фрейлих не часто прибегает к двучленному построению теоретических умозаключений. В принципе и они могут быть плодотворны. Например, «Вероника («Летят журавли») — героиня не потому, что изменила, а потому как пережила случившееся». Такие силлогизмы чаще удаются, если ученый владеет языком парадоксов — этот редкий дар тоже доступен автору книги. И все же двучленность ведет к преобладанию доказательств по принципу взаимоисключающих посылок. Поэтому исследователя может подстерегать схематизм — в тех случаях, когда он удовлетворяется аргументацией, моделируемой по типу «не то, а это», «или — или». С. Фрейлих соскальзывает на такую прямолинейность,

противопоставляя, к примеру (здесь есть основания для сопоставления, но не более), Синцова и Серпилина из фильма «Живые и мертвые». О Синцове сказано, что «он в конце концов созерцатель. Решается судьба мира, а он думает о статье» (стр. 243). В противоположность ему, полагает С. Фрейлих, Серпилин думает о России. Между тем военный журналист на фронте, думающий о статье, тем самым вполне может думать и о судьбе России — все дело в том, что за статья у него в блокноте.

Гораздо чаще — это-то и привлекает к ней внимание — мы встречаем в книге «Золотое сечение экрана» парадигмы типа «и то и это», «и — и». Например, читаем о героях типа Егора Трубникова или учителя Дюйшена: «...Открыв дорогу новому, они сами часто остаются в прошлом».

Впрочем, мы подошли к более обширному вопросу, который — в связи с книгой С. Фрейлиха — никак не обойти.

Пополнив семью муз, кино породило, как известно, специализированную художественную критику и целую отрасль искусствознания. С тех пор искушение профессионализмом стало уделом специалистов, пищущих и о кинематографе.

Это обстоятельство заслуживает внимания. Коль скоро искусство экрана обнаружило присущие только ему, неповторимые особенности, отчего в его недрах переплавляются возможности и опыт всех других искусств, коль скоро кино открыло новые пласты в самой природе художественного творчества, естественно, что творцы этого искусства, пролагатели новых путей, уделяли и уделяют особое внимание и осмыслению его специфики, и рассмотрению, так сказать, технологических вопросов, касающихся лаборатории кинодела. По этой же причине и в критике, вообще в киноведении, «визитной карточкой» профессионализма давно уже сделалось умение судить в первую очередь о «секретах кинематографической кухни».

Но при всем том, что такого рода профессионализм способствует проникновению в тонкие сферы творчества, он тем не менее выступает как достоинство лишь до известных пределов, наталкиваясь — на определенном уровне — на ограниченность собственных подходов.

Одна из причин — первородный демократизм кинематографа, побуждающий теоретиков и критиков преодолевать их приверженность кругу лишь профессиональных вопросов, требующий от них разомкнутости критериев, выхода в более широкий мир соотнесения специфических законов, возможностей кино с законами и богатством проявлений как самой действительности, так и других искусств. В противоположность этому искушение узко понятого профессионализма нередко ведет к корпоративной замкнутости суждений, к соблазну погружения в стихию данного искусства как в некую самодовлеющую систему.

Другая причина — явственно обнаружившаяся вначале в литературоведении, а теперь улавливаемая также в искусствознании — методологическая тенденция к изучению типа (типов) культуры. Отсюда стремление ставить во главу угла и собственно искусствоведческих (литературоведческих тоже) исследований две капитальные проблемы, связанные воедино: каким типом культуры создается данное искусство (литература) и какой тип культуры эта литература (искусство) создает. Необходимость использовать имеющийся научный арсенал для решения многократно укрупнившейся таким образом задачи также толкает к преодолению традиционных профессиональных границ и в теории, и в истории литературы и искусства.

Книга «Золотое сечение экрана» из числа тех, что прокладывают дорогу этой плодотворной научной тенденции.

Надобно заметить, что никаких деклараций на сей счет в монографии нет, но фактически на ее страницах происходит во многом то самое, что как модель охарактеризовано было нами выше.

Вот идет речь о «киноправде». Верно, что Д. Вертов сблизил хронику с жизнью простого человека. Верно, что он преобразил не только содержание хроники, но и форму ее — стал монтировать хронику по законам искусст-

ва. Но почему все это выпало на долю одного из первооткрывателей именно советского кино?

С. Фрейлих помогает читателю добраться до корней: Вертов верил, что мир может быть изменен, и сам запечатлел начало этих великих изменений, сознавая себя их активным участником.

Для Вертова, пишет С. Фрейлих, понятие «киноправда» означало исследование жизни с целью ее изменения. В этом источник того, поразившего мастеров экрана во всем мире, открытия, о котором Фредерик Россиф сказал: «До Вертова документалисты снимали изображение, после Вертова они научились снимать идеи» (стр. 61).

Революционность поиска Вертова в искусстве выросла из исторической значимости революционного движения масс. На том же основаны творческие достижения Сергея Эйзенштейна, скажем, в «Потемкине», где «сама революция стала сюжетом картины. Художник ей доверился, и она подняла его на своем гребне» (стр. 20).

«Киноправда» — это то, что вошло в фундамент нового типа культуры, стало принадлежностью последней и лишь на этом уровне может получить адекватное, подлинно научное осмысление.

Недаром ученый применяет отмеченный критерий также и при обращении, например, к «Чапаеву». Анализируя эту ленту, он снова настаивает на принципиальном значении того факта, что и фильм братьев Васильевых «сделан художниками, которые верят, что мир может быть изменен борьбой». С этого осознания, пишет Семен Фрейлих, наступает новый этап реализма, в противоположность чему «кризисные моменты истории, контрреволюция питают упадническое, декадентское искусство, оказывающееся в тупике именно потому, что общество в такие периоды не предчувствует выхода в историческую перспективу» (стр. 235).

К сходным выводам подводит читателя автор, анализируя зарождение — опять же в советском кинематографе — другого направления экранной документалистики.

С профессиональной точки зрения достаточно установить, что Э. Шуб первой пришла к идее выявлять в кадре и нечто такое, чего не знал, не имел в виду оператор,— она открыла в природе монтажа способность к взаимодействию кадров, не имеющих непосредственной между собой связи, причинной или временной, угадала в перемонтировании материала способ коренного художественного переосмысления запечатленной действительности, тем самым создавала не только новую форму, но и новое содержание.

Все это позволило С. Фрейлиху заключить: «Создание монтажного фильма основано на открытии в уже известном материале истинно исторического содержания. На экране действуют исторические деятели, они участвуют в сюжете, развязка которого им неизвестна, а нам, зрителям, известна. Это та главная основа, на которой строится монтажный фильм и которая придает ему значение исторического фильма».

Сказанному, однако, предшествует дорогая для исследователя и поистине ключевая идея, которую он докажет несколько позже: не только дистанция времени позволяет посредством монтажного переосмысления некогда отснятого киноматериала достичь эффекта неожиданности, познавательного откровения, создать значительный, глубинной правдивости фильм.

Это возможно лишь при условии, что автор — на стороне исторической справедливости. И тогда искусство оказывается способным, говорит в другой связи С. Фрейлих, не только р а с с к а з ы в а т ь о прошлом, но и в е р н у т ь его нам.

И вновь читатель вовлекается в размышления о типе, точнее, типах культуры. Анализируя, каким образом удалось М. Ромму и его соавторам по сценарию «Обыкновенного фашизма» создать из материала фашистской кинохроники антифашистский фильм, исследователь, в частности, отмечает: «То, что, с точки зрения нацистских операторов, было возвышенным, в результате сдвига материала становится ничтожным, а то, что, с точки зрения этих же операторов, было ничтожным, обнаруживается как возвышенное, как трагическое» (стр. 154). Палач фотографировал обна-

женную женщину перед казнью как явление ничтожное. Показывая ту же фотографию в своем фильме, Ромм восклицает: «Святая нашего столетья!» — открывая тем самым значение, которое действительно заключено в трагичности этого момента. Советский художник «гордится тем, что даже в такую минуту человек может остатья человеком» (стр. 135).

Как видим, исследователю тесно в границах лишь киноведческих определений природы монтажного кинодокументализма, превращающегося в явление художественного кино, — определений, которые он формулирует с завидной теоретической точностью, характеризуя открытие Э. Шуб. Ученый испытывает потребность отыскать нечто большее, глубинное, что кроется за данным открытием, находит это в сфере идеологии и показывает на примере фильма «Обыкновенный фашизм», существенно углубляя наше понимание и законов кино и коренных особенностей самой советской культуры. Так, при всем своем внимании к творческой индивидуальности художников, о которых он пишет, автор книги «Золотое сечение экрана» неизменно тяготеет к широкому типологическому анализу.

В монографии С. Фрейлиха искусство кино выверяется временем, но и время познается через искусство, рождение и отмирание, возобладание или угасание явлений, тенденций, этапных для кинематографа, в первую очередь для развития советского киноискусства. «Время», «эпоха» — к этим понятиям ученый прибегает как к аргументам, заключающим в себе одновременно социально-исторические, общекультурные и, так сказать, собственно кинематографические основания.

Любая особенность рассматриваемой теоретической работы в принципе всегда так или иначе должна быть производной от основополагающего воззрения автора на искусство и задачи своего труда. Так и в книге С. Фрейлиха. Исследователь подходит к фактам и закономерностям развития киноискусства с точки зрения социалистического гуманизма, что придает его теоретическим обобщениям глубину человечности.

Правда, проблема гуманизма искусства кино не вычленена в книге как самостоятельный объект — может быть, именно потому, что критерием социалистического гуманизма просвечены все суждения и разборы. Было бы ошибкой недооценивать это: тому, кто займется изысканиями, специально посвященными проблеме гуманизма киноискусства, непременно надо будет обратиться к монографии С. Фрейлиха, хотя, повторим, в ней нет специального раздела на указанную тему. Тем поучительнее здесь следить, как спонтанно проявляется в теоретических обобщениях автора гуманистический пафос его труда.

Не останавливаясь конкретно на преимуществах гуманистического подхода к объекту и самим задачам изучения (на сей счет в монографии немало убеждающих страниц), заметим, что такой подход налагает и серьезные обязательства, требует последовательности. Это можно показать на примере единственной во всей книге упорной попытки найти компромисс, для чего приложены значительные усилия, но они не дали и не могли дать желаемого результата. Я имею в виду предпринятый в книге — под углом зрения взаимодействия в социалистическом киноискусстве публицистики и психологии — анализ фильма «Великий гражданин».

Отдав должное заключенным в нем творческим находкам, исследователь согласен и с тем, что «порочная мысль, проникнув в фильм, не могла не сказаться отрицательно на его художественных качествах. Особенно во второй серии» (стр. 96). И далее: «Мы были бы неправы, обвиняя за это авторов фильма. Они вложили в изображение врагов не только талант, но и гражданский пафос. Их гнев был искренен. Но искренность не критерий исторической правды. Авторы искренне заблуждались, и время это обнаружило (стр. 96—97).

Однако даже после таких признаний С. Фрейлих все еще надеется, что компромисс возможен: «Мы не должны, разумеется, теперь отвергнуть за это фильм, в котором тоже вначале не видели изъянов» (стр. 97).

Увы, слово «разумеется» не заменяет аргументов, которых нет. Да их и неоткуда взять — при наличии гуманистической позиции, которой

неизменно верен С. Фрейлих в своей монографии.

С этой точки зрения книга «Золотое сечение экрана» симптоматична, в частности, еще и тем, что она наглядно свидетельствует: советское киноведение вплотную подошло к необходимости широкого осмысления современных проблем гуманизма в искусстве кино, в первую голову — гуманизма социалистического кинематографа. И то, что в монографии С. Фрейлиха содержится как бы в скрытом виде и специально не выделено в особую тему, требует простора и самостоятельного теоретического рассмотрения в других научных трудах. Логика жизни и характер современного художественного развития таковы, что можно с большой долей уверенности констатировать: гуманистическая проблематика и для киноведения становится определяющей. Это веление нашего времени, когда, с одной стороны, реальный гуманизм одерживает победу за победой, а с другой — ему брошен вызов в искусстве и философии и самой деятельности буржуазного мира.

В искусстве человек и действительность подвергаются испытанию гуманизмом. В свою очередь искусство также держит экзамен — поверяется отношением к нему общества. Тем самым подвергается испытанию и гуманизм искусства. Сложность проблемы в том, что растворенный в образной ткани гуманизм несводим к формулам, он обладает некими отличительными особенностями. Это превосходно сформулировал писатель С. Залыгин — применительно к литературе, но сказанное им касается, в сущности, всех искусств: «Подлинный гуманизм произведения не может быть вынесен за скобки его текста в виде отдельно взятых формулировок, не получивших именно художественного выражения» [3].

В данной связи вернемся к тезису, выдвинутому несколькими абзацами выше: к идее неплодотворности замыкания киноведения в узкоспециальной сфере. На примере такой проблемы, как гуманизм киноискусства, это видно с особой наглядностью. Ведь гуманистическая проблематика, если она оказывается в центре искусствоведческих исканий, как раз и создает — больше, чем что-либо другое — сильнейшую потребность преодолеть искушение профессионализмом, рождает необходимость подняться — во всеоружии профессиональных знаний и умений — до осмысления искусства кино как части общего процесса, как звена в общей цепи исканий. Если угодно, это тоже научный профессионализм, но — другого рода. Он шире в диапазоне, обретает более высокий уровень теоретической зрелости, ибо в его основе лежит стремление постигнуть тончайшие сферы поэтики кинематографа как поэтики гуманистического искусства кино, отчего последнее предстает перед взором исследователя в контексте всех творческих исканий современного искусства и литературы. В итоге преобразуется самый подход к изучению, а профессиональный инструментарий, как и талант ученого, ставится на службу искусству затем, чтобы служить человечности.

Пользуемся случаем, чтобы отметить: с таким подходом или тягой к нему в научных работах о кинематографе мы встречаемся все чаще. Книга С. Фрейлиха — яркий тому пример.

●

В этой рецензии мы коснулись лишь некоторых, как нам представляется, основных проблем, на которые наталкивает читателя «Золотое сечение экрана» С. Фрейлиха. Разумеется, книга несравненно богаче, многое в ней осталось вне рамок нашего анализа. Но думается, то, что недосказано на этих страницах, будет сказано другими авторами. Если же резюмировать главное, что хотелось выделить в книге «Золотое сечение экрана», то надо будет сказать: читая «Золотое сечение экрана», вновь убеждаешься в мудрости старого афоризма — нет ничего практичней хорошей теории.

---

[3] С. П. Залыгин. Писатель и время. В кн.: «Гуманизм и современная литература». М., Изд-во Академии наук СССР, 1963, стр. 239.



Такая короткая длинная жизнь

Я сижу в рабочем кабинете Константина Федоровича Исаева, где все до мелочей мне так дорого и знакомо: и книжные стеллажи до потолка, и вечный хаос бумаг на письменном столе, и усталая машинка, и янтарные четки, которые я так люблю перебирать.

Смерть всегда чудовищна и нелепа, но особенно несправедлива она, когда уносит в небытие молодых. Нет, я не оговорился, ибо молодость определяется не возрастом, а духовной неуспокоенностью, нужностью и полезностью человека, тем паче, если речь идет о Художнике.

Горько сознавать, как мы бываем беспечны в настоящем и лишь потом понимаем, как много недоспорено, недосказано. Я мысленно обращаюсь к Константину Федоровичу, пытаясь угадать реакцию. Но на один вопрос я определенно знаю ответ. Если бы Исаева спросили: «Вы довольны своей судьбой?» — Константин Федорович ответил бы утвердительно.

Только перечень талантливейших художников, с которыми работал Константин Федорович, вызывает трепетное волнение, чувство гордости за него, мастера и человека. Михаил Ильич Ромм, Борис Васильевич Барнет, Фридрих Маркович Эрмлер, Михаил Константинович Калатозов. В содружестве именно с этими режиссерами родились фильмы, многим из которых суждено было пережить своих создателей... «Секретная миссия», «Подвиг разведчика», «Неоконченная повесть», «Павел Корчагин»...

У Константина Федоровича была поистине удивительная способность не успокаиваться на достигнутом. Создав прекрасные фильмы, он не давал себе передышки, напротив, выходил на самый «солнцепек», где решались вопросы завтрашнего дня, и своими новыми фильмами помогал их решать. Он жил будущим и, возможно, поэтому был всегда окружен молодыми. И сегодня не один режиссер и сценарист, первые шаги которых были совершены при человеческом и творческом участии Константина Федоровича, чувствуют свою осиротелость...

Да, Константин Федорович прожил счастливую жизнь еще и потому, что сорок лет рядом с ним была Тамара Даниловна Исаева, беззаветно преданный ему друг и любящая жена, благодаря прекрасным переводам которой мы узнали и полюбили Антуана Сент-Экзюпери и Макса Фриша, Томаса Манна и Марселя Эме. Константину Федоровичу было с кем советоваться, обсуждать и спорить.

Лично для меня Константин Федорович был не только автором сценариев моих фильмов «Когда наступает сентябрь» и «Испытание». За годы работы и дружбы с ним мы духовно породнились, ибо, кроме высочайших профессиональных качеств кинодраматурга и писателя, Константин Федорович обладал истинной простотой, даром «заболеть твоей болезнью», когда ничто твое становилось ему не безразличным. Я благодарю судьбу за то, что мне выпало счастье работать и общаться с Константином Федоровичем Исаевым.

Э. Кеосаян

Иржина Шворцова,
председатель Чехословацкого комитета союзов работников театра, кино, телевидения и радио

Наша сила в единстве

Важнейшими рубежами в развитии нашего общества, в жизни нашего народа явились XIV и XV съезды Коммунистической партии Чехословакии; их решения оказали глубокое и в высшей степени конструктивное воздействие на работу многочисленного отряда чехословацкой творческой интеллигенции. Благодаря принципиальной и мудрой политике коммунистической партии произошло дальнейшее укрепление нашей социалистической культуры, приумножились ее принципиальные завоевания.

Любой объективный наблюдатель сегодняшней чехословацкой действительности не может не отметить прогресс во всех областях нашей жизни, не может не увидеть огромных достижений нашего искусства, плодотворной деятельности чехословацких художников. За годы, прошедшие после XIV съезда чехословацких коммунистов, создан целый ряд значительных произведений в литературе, кинематографе, в изобразительном искусстве, в музыке, которые свидетельствуют об огромных усилиях, о ярком таланте и творческом поиске деятелей чехословацкой культуры.

Необходимо прежде всего подчеркнуть отчетливую связь творческой активности писателей, кинематографистов, художников, музыкантов Чехословакии с неуклонным продвижением всего нашего общества вперед, с повседневым героическим трудом рабочего класса, кооперативного крестьянства, трудовой интеллигенции, с борьбой за строительство развитого социалистического общества. Именно эта связь и обусловила достижения чехословацких художников, получившие высокую оценку на XV съезде КПЧ.

Следует особо отметить творческий взлет мастеров литературы и искусства — как старшего, так и молодого поколений — в период подготовки к 30-летию победного завершения национально-освободительной борьбы нашего народа и освобождения Чехословакии Советской Армией, в период подготовки к XV съезду нашей партии. Своими произведениями работники искусства вновь выразили приверженность политике Коммунистической партии Чехословакии, делу социализма. Своим творчеством они воспели героизм нашего народа в мужественной борьбе с фашизмом, в повседневном труде, ярко запечатлели его путь к социализму, выразили чувства глубокой дружбы и благодарности братскому советскому народу.

В достигнутых результатах большая роль принадлежит творческим союзам, которые после кризисного периода 1968—1969 годов значительно усилили свое идейное и творческое влияние на художественную интеллигенцию страны.

Миссия наших творческих союзов состояла и впредь будет состоять в том, чтобы в духе идеологической и культурной политики коммунистической партии сплачивать всех честно мыслящих работников искусства и вдохновлять их на дальнейшее развитие социалистического художественного творчества.

Статья тов. И. Шворцовой написана для журнала «Искусство кино» к 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

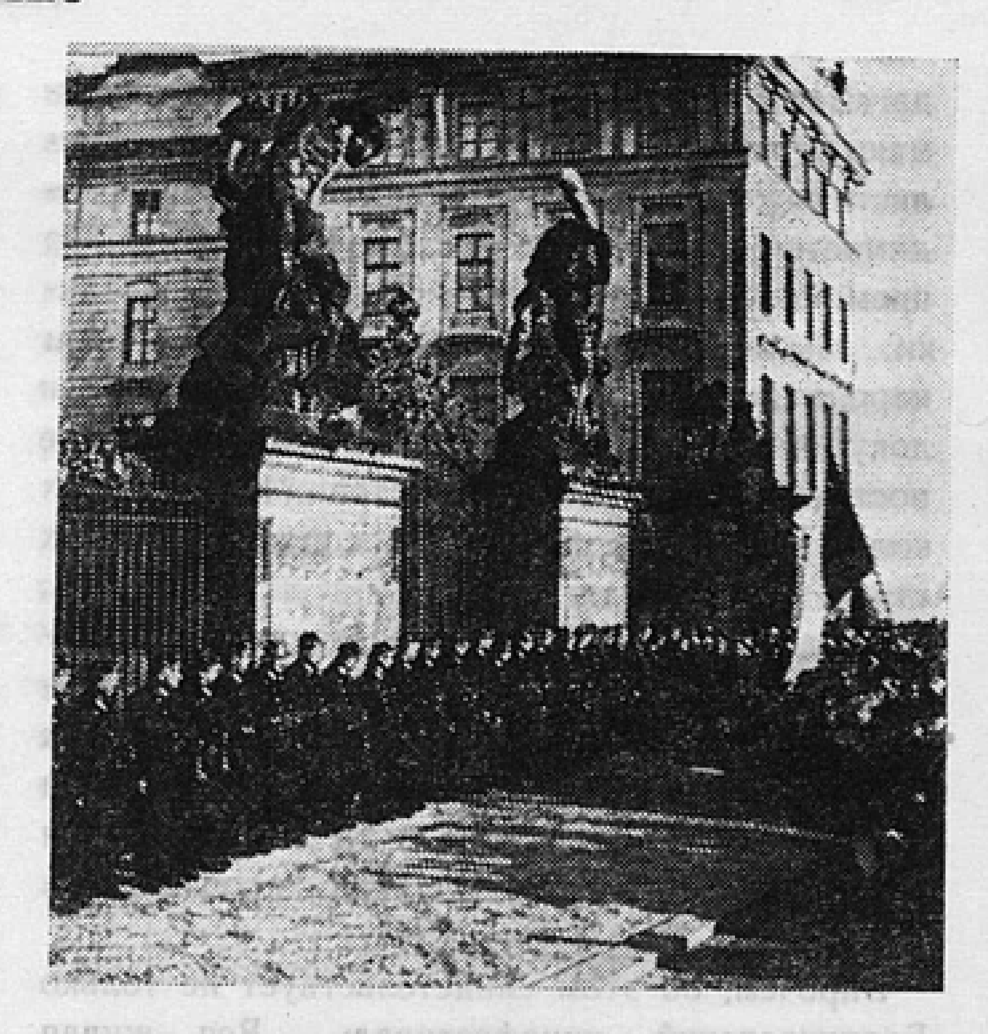
Наша важная задача состоит и в том, чтобы прививать творческой интеллигенции сознание высокой ответственности перед народом, требовательности в работе, воспитывать в художниках гражданскую, политическую зрелость. Творческие союзы призваны также открывать новые таланты, воздействовать на их творческий и идейный рост, следить за тем, чтобы каждый художник имел все возможности для наиболее плодотворного применения своих способностей на благо общества.

У нашего народа высокие критерии оценки художественного творчества. Поэтому партия, творческие союзы предъявляют высокие требования как к идейному содержанию произведений, так и к их художественному, эстетическому уровню. XV съезд КПЧ подчеркнул, что искусство, утверждающее коммунистическую партийность, изображающее средствами социалистического реализма многогранную жизнь народа и его борьбу, всегда будет иметь поддержку партии и трудящихся масс.

Высокая оценка достижений нашего искусства в период между последними съездами партии обязывает нас трезво относиться к собственным недостаткам. Еще, к сожалению, часто приходится сталкиваться с произведениями низкого идейного и художественного уровня. Поэтому характерная и самая важная особенность нынешнего развития нашей кинематографии состоит в общем стремлении направить все усилия на дальнейший подъем уровня отечественной кинематографии в духе решений XV съезда КПЧ.

Ежегодно чехословацкие кинематографисты создают около 40 полнометражных художественных и свыше 100 документальных лент. Доброй традицией стали ежегодные фестивали чешского и словацкого киноискусства, на которых национальная кинопродукция подвергается глубокому анализу, где ей дается заинтересованная и всесторонняя оценка.

Недавно в Братиславе закончился юбилейный XV фестиваль чешского и словацкого кино, который подвел итоги работы чехословацкого кинематографа в минувшем году — году XV съезда КПЧ. Этот ежегодный смотр национального киноискусства вновь подтвердил незыблемость основополагающих принципов деятельности чехословацких мастеров кино. Фильмы, сделанные в 1976 году, показали, что главной заботой, предметом главного интереса художников является духовный мир человека сегодняшнего дня, кровно связанного с проблемами развития нашего общества, основанного на социалистических, демократических принципах.



«Дни предательства», режиссер Отакар Вавра

По общему признанию, художественный уровень кинопродукции, бесспорно, повысился. А это, в свою очередь, является предпосылкой того, что фильмы ближайшего будущего еще ярче, еще выразительнее воссоздадут облик героя современности во всем его многообразии.

Братиславский фестиваль широко и полно представил продукцию чешских и словацких студий, работающих активно, идущих в ногу с запросами зрителя, с требованиями общества.

Главная премия фестиваля была присуждена ленте режиссера Ярослава Балика «Один сребреник», воспроизводящей драматические события времен Сопротивления, борьбы против фашистской оккупации. Второй главной премии удостоен фильм режиссера Станислава Стрна-

да «Беги, а то не догонишь», в котором поднимаются важные проблемы современного социалистического общества, доказывается необходимость борьбы за его идеалы. Третью главную премию получила картина режиссера Яна Лацки «Распределение», воскрешающая героизм народа в пору войны. Отмечены наградами и документальные фильмы, а также совместные постановки кинематографистов ЧССР с их коллегами из братских социалистических стран.

Фестиваль в Братиславе подтвердил, что абсолютное большинство наших кинематографистов восприняло указания XV съезда КПЧ как боевую программу действий, что художники и впредь намерены идти по пути осуществления партийных решений, создавая произведения глубокого и яркого искусства.

Впрочем, об этом свидетельствует не только Братиславский кинофестиваль. Вся живая практика кинематографа говорит о том, что режиссеры, сценаристы стараются поднимать в своем творчестве действительно острые, актуальные проблемы, стремятся создавать произведения социально глубокие, достойные времени, народа.

Народный артист ЧССР кинорежиссер Отакар Вавра сейчас закончил съемки широкоэкранного фильма «Освобождение Праги» — последней части кинотрилогии, посвященной развитию чехословацкого национально-освободительного движения, боевой дружбе и братству народов Советского Союза и Чехословакии. Тема картины — завершающий этап второй мировой войны, освобождение столицы Чехословакии героической Советской Армией, мужество и самоотверженность участников чешского движения Сопротивления и Пражского восстания 1945 года. Все фильмы трилогии (первые два — «Дни предательства» и «Соколово») созданы режиссером на студии «Баррандов» в содружестве со сценаристом Милославом Фаберой.

Картина «Освобождение Праги», как и «Соколово», создавалась в сотрудничестве с «Мосфильмом» и студией ДЕФА (ГДР). В фильме снимались многие известные чешские, словацкие, советские и немецкие артисты. Лента «Освобождение Праги» выходит на экраны в мае этого года — в канун национального праздника освобождения Чехословакии Советской Армией. Съемочный коллектив посвящает ее 60-летию Великого Октября.

Фильмы трилогии и многие другие ленты, созданные нашими кинематографистами в последнее время, являются как бы ответом на постоянную заботу партии об искусстве, подтверждением авангардной роли киноискусства в борьбе за утверждение нового в социалистической культуре. Своими лучшими произведениями художники присягают на верность социалистическим общественным идеалам, нашей партии, народу.

Решительная поддержка художественной интеллигенцией политики КПЧ — вот, пожалуй, главная тенденция развития в современном чехословацком кино, наряду с другими видами искусства. В этот период созданы многие фильмы, которыми мы сегодня имеем право гордиться. Я имею в виду, например, картину Вацлава Ворличка «Бурлящее вино», ряд комедийных лент, завоевавших признание наших зрителей, отмеченных наградами многих международных фестивалей.

Прослеживая двухлетний период развития нашего кинематографа, мы можем уверенно сказать, что кинемастера Чехословакии высоко ценят революционные традиции своего народа, огромные исторические завоевания рабочего класса, крестьян, передовой чехословацкой интеллигенции и стараются передать это чувство глубокого уважения — посредством своих фильмов — нынешнему поколению зрителей. Лучшие произведения нашего кино навеяны революционной борьбой народа за социальное освобождение, за победу социализма. Тема антифашистской национально-освободительной борьбы, освободительной миссии советского народа и его славной армии, тема дружбы наших народов вдохновляет многих талантливых художников.

В последние годы появляется все больше кинопроизведений, которые отображают историю тридцатилетнего социалистического строительства в нашей стране, всю перестройку общества на социалистических началах. Развитие инду-

стриализации и социалистических отношений в деревне, исторические преобразования в чехословацком селе, связанные с успешным осуществлением ленинского кооперативного плана, все чаще становятся предметом пристального внимания сценаристов и режиссеров.

Произведения кино и телевидения не обходят и проблематику кризисного периода 1968—1969 годов. Авторы ряда крупных работ делают попытку обнажить корни и пагубные последствия деятельности правых оппортунистических и контрреволюционных сил, подчеркивают историческую необходимость защиты революционных завоеваний и социализма в Чехословакии, консолидацию общественной жизни на принципах марксизма-ленинизма и пролетарского интернационализма — как единственно правильный путь развития нашего общества. Опасность правого оппортунизма еще полностью не ликвидирована, о чем свидетельствует недавняя вылазка с контрреволюционной «Хартией-77». Необходимо подчернуть, что подавляющее большинство творческой интеллигенции, ее лучшая часть, осталась верна своему народу и своей партии и решительно отвергла провокацию контрреволюционеров.

Врагам социализма не удалось добиться и международной изоляции чехословацкого киноискусства. За последние два года фильмы ЧССР завоевали более ста наград на авторитетных смотрах мирового киноискусства. На выдающемся форуме — Московском международном кинофестивале 1975 года фильм Ста-

«Соколово»,
режиссер Отакар Вávра



нислава Стрнада «У моего брата отличный братишка» получил Серебряный приз. Несколько международных фестивальных премий завоевал режиссер Олдржих Липский. Постановщик картины «Бурлящее вино» Вацлав Ворличек был удостоен Юбилейной премии XX Международного кинофестиваля в Карловых Варах. Среди лауреатов других международных смотров последних двух лет — Карел Земан, Гермина Тырлова, Мария Пливова-Шимакова, Франтишек Влачил и многие другие.

Возрастающий авторитет нашего кинематографа за рубежом еще раз подтверждает непреложную истину: искусство социалистических стран, искусство социалистического реализма основано на неограниченных возможностях свободного творчества во имя блага народа.

Чехословацкое киноискусство, как и вся современная чехословацкая культура, существует и развивается в плодотворном творческом сотрудничестве с искусством и культурой Советского Союза и других братских социалистических стран. Культурные связи ЧССР имеют богатые традиции, они служили и служат упрочению дружбы между нашими народами, они отвечают интересам общества, они направлены на решение задач идеологического воспитания. Общность наших задач и целей обусловлена тем, что культура и искусство всех братских стран развиваются на основе марксизма-ленинизма, на основе программ, выдвинутых съездами наших коммунистических партий.

Мы высоко оцениваем опыт двусторонних чехословацко-советских культурных связей и, в частности, плодотворное сотрудничество чехословацких и советских кинематографистов, которое стало примером подлинно братских отношений мастеров социалистической культуры. Наши творческие связи расширяются с каждым годом и приобретают новые формы. Систематически, хотя, может быть, и не в таких темпах, как хотелось бы, осуществляются совместные постановки. Я уже упоминала о фильмах Отакара Вавры, который снимал их в сотрудничестве с «Мосфильмом». Ленту «Цирк в цирке» [1] режиссер Олдржих Липский также создал при участии этой знаменитой советской студии.

В нынешнем году будет показана кинокомедия «Рача — любовь моя» о дружбе грузинских и словацких крестьян. Снимается фильм о дружбе советских и чехословацких специалистов, которые вместе строят метро в Праге. Зрители увидят ленту о работах ученых СССР и ЧССР по охране окружающей среды. В творческих планах и другие совместные кинопостановки наших стран.

Мы рады также, что советская кинематография всегда широко и разнообразно представлена на международных кинофестивалях, проходящих в Чехословакии. На прошлогоднем Карлововарском юбилейном фестивале лента Глеба Панфилова «Прошу слова» получила Юбилейную премию. Главные премии традиционного летнего (1976) Кинофестиваля трудящихся завоевали советский фильм «Они сражались за Родину» Сергея Бондарчука и чехословацкий фильм «Лето с ковбоем» Иво Новака.

Мне хочется еще раз напомнить о том огромном влиянии, которое оказало советское киноискусство на развитие прогрессивного кинематографа всего мира. Победа Великого Октября, рождение революционного советского искусства, в частности, кинематографа, ознаменовало новый этап в развитии мировой культуры. Великий Октябрь открыл эпоху социалистического искусства, искусства для народа и во имя народа.

Кинематограф первого в мире государства рабочих и крестьян вывел на экран главного героя истории — народ. И в этой связи особенно хочется подчеркнуть непреходящее значение монументальных кинопроизведений Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, многих других советских мастеров, принесших в кино пафос революционной жизни, сделавших его подлинно народным искусством, утверждающим дух и идеалы социалистического строя.

Уже первые ленты классиков советского кинематографа потрясли зрителей во всем мире, они звали к революционной борьбе, к революционным преобразованиям. Монументальность, социальная глубина, идейность — вот, пожалуй,

---

[1] В советском прокате — «Соло для слона с оркестром». — *Прим. ред.*

главное, что на протяжении шестидесяти лет отличает советское киноискусство. Лучшие традиции советского кино плодотворно развиваются сегодня, мастера старшего поколения передают их тем, кто только еще начинает свой путь в кинематографе. Современный советский кинематограф силен правдивым показом жизни, нового героя, проникновением во внутренний мир человека.

И, наконец, что особенно важно: произведения о революции, о ее вожде Владимире Ильиче Ленине, о рождении нового — всегда оптимистичны. В их основе лежит принцип классовости, партийности, народности.

Следует особо подчеркнуть, что главные принципы советского киноискусства, его революционная убежденность сыграли определяющую роль в становлении нашего национального кинематографа, когда после второй мировой войны Чехословакия стала на путь народно-демократических, а затем социалистических преобразований. Инициатором перемен в нашем кинематографе была коммунистическая партия. Создавая новое государство, новое искусство, мы учились и учимся на советском опыте, который ныне открывает широкие возможности осмысления кинематографом социальной тематики, социальных проблем, — например, недавний советский фильм «Премия», обошедший наши кино- и телеэкраны, подсказывает средства решения важных вопросов современной многогранной социалистической жизни.

«Бурлящее вино»,
режиссер Вацлав Ворличек



Мы намерены широко отметить 60-летие Великой Октябрьской социалистической революции, которое является и нашим праздником, праздником народов социалистических стран, праздником всего прогрессивного человечества.

В ноябре — в дни традиционного месячника чехословацко-советской дружбы — мы проведем уникальный по представительности фестиваль советского киноискусства, посвященный юбилею Октября. Кинофестивалю будут предшествовать несколько ретроспективных показов, которые позволят чехословацким зрителям составить наиболее полное представление об основных этапах развития советского кино, начиная с документальных съемок 1917 года. Широкую программу мероприятий готовят клубы друзей советского кино, которые существуют на всех крупных предприятиях и которые стали страстными пропагандистами лучших произведений советского киноискусства.

Насыщенной программой празднования 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции мы хотим подчеркнуть всемирно-историческое значение Октября и всей славной шестидесятилетней истории Советского государства, огромное значение XXV съезда КПСС. Доклад Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Леонида Ильича Брежнева делегатам съезда дает ответы на все вопросы современной жизни, вдохновляет наши народы на новые замечательные свершения во имя победы социализма и коммунизма.

Чехословацкие деятели кино, как и наши коллеги в братских социалистических странах, считают своим долгом участие в той идеологической борьбе, которая развернулась на международной арене. Империализм идеологически не разоружается, он ищет новые формы и методы антикоммунистического наступления для подрыва единства стран социалистического содружества. Он усиливает выпады против ЧССР, других социалистических стран и особенно против Советского Союза, ибо СССР является главной опорой революционных и национально-освободительных сил, сил социализма, демократии и мира.

Систематическим нападкам со стороны антикоммунизма и реакции подвергаются и наша партия, наше социалистическое государство. Недавний пример тому — империалистическая провокация, связанная с контрреволюционным пасквилем «Хартия-77». Речь идет об антигосударственном, антикоммунистическом, антинародном и демагогическом пасквиле, авторы которого грубо, лживо, с ненавистью клевещут на социалистическую Чехословакию и революционные завоевания народа. Именно на социалистическую Чехословакию, ибо авторы «Хартии» — идейные и нравственные банкроты — отвергают социализм как общественную систему. Они пытаются посеять семена новой контрреволюционной авантюры, ввергнуть чехословацкое социалистическое общество в состояние хаоса и неуверенности. Но им это не удастся, ибо чехословацкий народ никогда не пойдет на поводу у провокаторов, не отдаст своих завоеваний.

Социалистические государства продолжают мирное наступление по всему фронту современной международной жизни. По их инициативе было подготовлено и созвано совещание по безопасности и сотрудничеству в Европе. XXV съезд КПСС, XV съезд КПЧ, съезды компартий других братских стран начертали программы дальнейшей борьбы за расширение разрядки, за мир и международное сотрудничество не только в Европе, но и во всем мире на основе принципов мирного сосуществования государств с различными общественными системами.

Социалистические государства последовательно выполняют все положения Заключительного акта Общеевропейского совещания. Именно это не устраивает империалистические, антикоммунистические центры, по заказу и рецептам которых был изготовлен контрреволюционный пасквиль. Именно поэтому он появился в год предстоящей белградской встречи представителей государств, подписавших в Хельсинки Заключительный акт совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе.

Судя по всему, заказчики и изготовители «хартии» всерьез обеспокоены процессом разрядки напряженности, они хотят отбросить Европу к временам «холодной войны» и превра-

тить белградскую встречу не в конструктивный диалог о дальнейших путях развития сотрудничества между народами, а в некое подобие пропагандистской арены, служащей для нападок на социалистические страны.

Нет в нашей социалистической стране честного гражданина, который остался бы в эти дни в стороне и не сказал своего слова возмущения в адрес антисоциалистического пасквиля, сделанного по заказу антикоммунистических и сионистских центров, и — его авторов из рядов потерпевшей крах чехословацкой реакционной буржуазии, а также из рядов организаторов контрреволюции в Чехословакии в 1968 году. Решительное «нет» отщепенцам и самозванцам сказал рабочий класс, кооперативное крестьянство, трудовая интеллигенция социалистической Чехословакии.

Мощно прозвучал и голос творческой интеллигенции, лучшие представители которой собрались 28 января в Пражском национальном театре и единодушно приняли заявление «За новые творческие успехи во имя социализма и мира». В этом важном для нас документе выражена полная поддержка политики коммунистической партии в области культуры, стремление деятелей чехословацкой культуры идти вперед по пути социализма в дружбе и союзе с коллегами из Советского Союза и других стран социалистического содружества.

Сегодня мы можем заявить, что очередная антикоммунистическая провокация против ЧССР полностью провалилась. Наш народ решительно осудил контрреволюционную «хар-

«Лето с ковбоем»,
режиссер Иво Новак



тию». Творческая интеллигенция страны высказалась в поддержку культурной политики коммунистической партии и национального фронта Чехословакии. Свыше семи тысяч писателей, художников, артистов, музыкантов поставили свои подписи под документом, прозвучавшим в зале Пражского национального театра.

Вместе со всеми чехословацкими трудящимися деятели культуры ЧССР с удовлетворением встретили постановление «О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции», недавно принятое на Пленуме ЦК КПЧ. Нам чрезвычайно близки мысли этого партийного документа, в котором отмечается, что победоносные идеи Октября стали вдохновляющей и преобразующей силой нашего столетия. Советский Союз, сказано в постановлении, благодаря мудрой ленинской политике КПСС, великой самоотверженности и героизму советских людей в исторически короткое время превратился в могучее социалистическое государство, прочную опору революционных сил, всех борцов за социальный прогресс и мир.

Мы гордимся, подчеркивается далее в постановлении, тем, что наша родина, Чехословацкая Социалистическая Республика, как составная часть семьи социалистических стран, идет по пути, указанному человечеству Октябрьской революцией. Опыт КПСС и личная помощь В. И. Ленина способствовали формированию нашей партии как партии нового типа, революционного авангарда рабочего класса. КПЧ по образцу ленинской КПСС полностью поставила себя на службу народу, всегда соединяла патриотизм с пролетарским интернационализмом. В своей работе КПЧ последовательно и творчески применяет марксизм-ленинизм, учится на опыте Коммунистической партии Советского Союза и других братских партий. Это было и остается гарантией успешного строительства и развития социализма в нашей стране. В верности марксизму-ленинизму и пролетарскому интернационализму наша партия видит решающую предпосылку успешного осуществления заветов Великого Октября.

Мы полностью разделяем уверенность Центрального Комитета нашей партии, высказанную в постановлении ЦК КПЧ «О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции», в том, что гарантия прочности, силы и безопасности нашего государства — наш союз и всестороннее сотрудничество с Советским Союзом, который был и остается самым верным другом народов Чехословакии. Дружба и союз с СССР, скрепленные совместно пролитой кровью в годы второй мировой войны, стали прочной основой внешнеполитической ориентации нашего государства, надежной гарантией нашей национальной свободы и государственной самостоятельности.

Оглядываясь сегодня на историю развития культуры социалистической Чехословакии, мы можем убедиться в глубокой верности вывода, сформулированного в постановлении: шестьдесят лет строительства социализма и коммунизма в Советском Союзе, опыт других стран, идущих по пути социалистического развития, подтвердили, что строительство социализма неразрывно связано с развитием политической системы социалистического общества, с укреплением руководящей роли рабочего класса и коммунистической партии.

Мастера чехословацкого киноискусства, равно как и все наше общество, имеют единственно правильный ориентир — последовательное осуществление решений XV съезда КПЧ и намеченной им программы дальнейшего строительства развитого социалистического общества. В это общепартийное, общенародное дело вносит свой вклад творческая интеллигенция.

Решения XV съезда КПЧ представляют собой долговременную перспективу борьбы за качество, идейно-художественный уровень произведений киноискусства. В духе заявления чехословацких мастеров культуры мы будем идти по пути утверждения народности и коммунистической партийности, показывать человека труда — главного героя строительства социализма. Мы будем утверждать тему пролетарского, социалистического интернационализма, борьбы за мир и социальный прогресс. Мы будем идти рука об руку с деятелями культуры Советского Союза и других братских социалистических стран.

Прага

Ростислав Юренев

Одинокий всадник в тумане

О творчестве Акиры Куросавы



Режиссер Акира Куросава

Этот образ веками существует в японском искусстве. Японцы отлично понимают, какие опасности таит для одинокого всадника туман. Особенно если самурай пробирается ночью лесом. Зыбкая стелющаяся пелена коварно скрывает обрывы и лесные завалы. К тому же туман окутывает ноги встречных, а древние сказки говорят, что привидения можно отличить от человека лишь увидев ноги, которые у привидений не касаются земли... Ночь, лес, туман зловеще окружают всадника. Но всадник, сжимая рукоятку меча, продолжает опасный путь...

Когда я думаю об Акире Куросаве, мне видится одинокий всадник в тумане. О таком всаднике говорил и сам режиссер в одном из своих многочисленных интервью. Такие всадники есть и в фильмах Куросавы — в «Паучьем замке», в «Семи самураях», в «Трех негодяях в тайной крепости».

А в другом интервью Куросава рассказал, что после смерти великих японских кинорежиссеров Кэндзи Мидзогути и Микио Нарусэ он остался совсем одинок. Не с кем даже поговорить о киноискусстве. Еще в одном интервью он поделился надеждами на кинокомпанию «Четыре всадника», которую организовал с тремя молодыми режиссерами. Он хотел стать независимым, чтобы ставить подлинно художественные фильмы. Он рассчитывал, что количество горделивых всадников будет расти, что к первым четырем присоединятся новые и новые. Мечты не осуществились. Даже первым четырем всадникам пришлось блуждать в дебрях кинопроизводства поодиночке...

Одиночество не разрушается. Туман не рассеивается. Впрочем, Куросава заметил однажды, что где бы он ни снимал — поднимается ветер. Но ведь ветер разгонит туманы! Да, когда Куросава снимает, он ясно видит все вокруг, он отчетливо знает, чтó хочет сказать, чтó хочет показать на экране. Но съемки кончаются. Фильм получает собственную жизнь, как бы отрывается от своего автора. И автор вновь остается один. Как остро чувствует он тревогу современного мира! Но ясно ли видит он предстоящий путь, отличает ли живых людей от привидений?..

Имя Акиры Куросавы — одно из самых прославленных имен современного кинематографа. Любители иерархий включают его в пятерку, порой даже в тройку лучших режиссеров мира. Это его фильм «Расёмон», получив в 1951 году главный приз Венецианского кинофестиваля, а в 1952 году — «Оскара», премию Американской киноакадемии, открыл для Европы и Америки

сложный и увлекательный мир японской кинематографии. И став первым всемирно известным японским режиссером, он сохраняет это первенство уже четверть века.

Каков же этот неразгаданный мир японской кинематографии и какова в нем роль Акиры Куросавы?

Первым в нашей советской печати на этот сложный вопрос отвечал ведущий кинокритик Японии, борец за мир, коммунист Акира Ивасаки. Хочу привести несколько его фраз: «Характерная особенность Акиры Куросавы, отличающая его среди других японских кинематографистов, или, лучше сказать, его заслуга... в высокой интеллектуальности его фильмов»[1]. «Фильмы Куросавы как бы исследовательская лаборатория. Он помещает человека в пробирку, создает определенные условия, воздействует определенным образом, стремясь опытным путем выяснить его реакцию»[2]. «Его фильмы можно кратко охарактеризовать как драмы бурных страстей, роковых столкновений. Преувеличение, акцентирование придают им еще более яркую окраску»[3].

Но обратимся к его фильмам и к обстоятельствам, в которых они родились.

Киноаппараты Эдиссона и братьев Люмьер появились в Японии в 1896 году, а первые видовые, а затем и игровые японские фильмы вышли на экран через три года. Начало XX века японская кинематография встретила во всеоружии: шли съемки спектаклей театра Кабуки и событий Боксерского восстания в Китае, видов горы Фудзи и шумных токийских улиц. А вскоре японские фильмы стали вытеснять с национальных экранов зарубежные боевики. Япония стала первой в мире страной, поставившей кино на службу школе, просвещению. Однако национальный кинематограф долгое время не имел выхода за пределы Японии.

Своеобразие развития японского киноискусства состояло не только в том, что поначалу это был просто сфотографированный театр, где женщин играли мужчины. Немало было и других особенностей. Фильмы резко делились на два основных вида: гэндайгэки (фильмы на современную тематику) производились в Токио и смело использовали достижения зарубежных кинематографий; дзидайгэки (исторические фильмы) производились в Киото и опирались на традиции национального театра, литературы и изобразительных искусств. Актеры, режиссеры, сценаристы редко выступали в обоих видах — они придерживались или современной или исторической тематики. Следы некогда резкого жанрово-тематического деления сохранились и по сей день. Другой особенностью развития японского кино было то, что, по существу, оно никогда не было немым! Беззвучные фильмы сопровождали комментаторы «бенси», пользовавшиеся не меньшей популярностью, чем киноактеры. Бенси комментировали действие фильма, поясняли непонятные японцам обычаи зарубежных стран, сочиняли диалоги и даже порой подвергали критике демонстрируемый фильм. Таким комментатором был и Хейго Куросава, старший брат Акиры, часто водивший мальчика в кинотеатры. Так с детства кино вошло в жизнь будущего режиссера.

Однако увлечение кинематографом не находило поддержки в семье. Отец, обедневший потомок старинного самурайского рода, преподавал в школе военное дело и физическую культуру. Он подозрительно относился не только к новшествам вроде кино, но и вообще ко всем интеллектуальным увлечениям сыновей. Возможно, конфликт с отцом послужил причиной самоубийства Хейго. А Акира на всю жизнь возненавидел военную муштру и под влиянием одного из своих учителей занялся живописью. Изучение зарубежного искусства привело к увлечению литературой и особенно русской — Толстым, Тургеневым, Горьким. А Достоевский навсегда стал для него самым любимым, самым неисчерпаемым и поучительным писателем. Вслед за беллетристикой шли научные, исторические, политические книги. А в них ощущалось дыхание революции.

Развитие прогрессивных общественных идей, характерное для Японии конца 20-х годов, привело Куросаву во Всеяпонский союз пролетар-

---

[1] Акира Ивасаки. Современное японское кино М., «Искусство», 1962, стр. 357.
[2] Там же, стр. 358.
[3] Там же, стр. 356.



«Расёмон»

ского искусства. На живописной выставке этого союза Куросава обнародовал несколько жанровых полотен, изображавших эпизоды классовой борьбы. Выходец из старинной самурайской семьи тянулся к рабочему классу, к революции.

Революционное движение японского пролетариата находило отклик во всех областях искусства. Писатели Такидзе Кобаяси, Сунао Токунага, театр Дзенсиндза, кинематографисты группы «Прокино» (от русского «пролетарское кино») стремились создавать актуальные произведения. Особое внимание они уделяли кинематографу, искусству массовому, общедоступному, овладевшему к тому времени звуком, словом и невиданно обогатившему свои выразительные возможности. Первая половина 30-х годов стала периодом бурного развития японского киноискусства; количество ежегодно выпускаемых фильмов превышало цифру 500. Режиссеры Кэндзи Мидзогути, Садао Яманака, Тому Утида и многие другие создали и в историческом и современном жанрах произведения, полные своеобразной поэзии и глубокой человечности.

Одновременно с успехами прогрессивного искусства в общественной жизни Японии усиливались империалистические, милитаристские тенденции. Оккупация Маньчжурии в 1931 году, выход из Лиги Наций в 1933-м, начало агрессивной войны в Китае в 1937-м обозначали основные этапы милитаризации страны. Начи-

ная с 1935 года правительство берет курс на упразднение рабочих организаций, преследование прогрессивной интеллигенции, подчинение всех идеологических институтов военной, захватнической пропаганде. Особенно откровенно эти тенденции проявляются в кино. Военно-националистические агитки начинают выпускаться сотнями. В исторических фильмах звучат мотивы национальной исключительности, самурайской жестокости, прославления вооруженного насилия. Попытки наиболее честных и гуманных художников уйти от милитаристической пропаганды в изображение жизни простых людей и даже в область формальных поисков пресекались с безжалостной последовательностью. «Прокино» разгоняется правительственным указом, его руководителей бросают в тюрьмы. Прогрессивные литературные журналы закрываются. Учреждается цензурный комитет, издавший кодекс, категорически запрещающий в кино не только «критику богатства», «преклонение перед заграницей», но и «сочувственное изображение маленьких людей», «стремление к личному счастью» и даже... «курящих женщин». Для облегчения надзора за кинематографистами мелкие киностудии и прокатные конторы сливаются и подчиняются Комитету информации при Совете министров Создается реакционная «Киноассоциация Великой Японии», управляемая военщиной и капиталистами.

Вот в эти нелегкие времена и попал только что окончивший университет Куросава на киностудию «Тохо». Пришел, изверившись в возможности зарабатывать на жизнь живописью, пришел по газетному объявлению наниматься в помощники режиссера. И ему повезло. Его приняли, выбрав из сотен претендентов, и определили в ученики к Кадзиро Ямамото. Это был опытный, культурный, мыслящий режиссер. Правда, и ему приходилось отдавать дань милитаристским агиткам, он он использовал все возможности, чтобы ставить фильмы о жизни трудящихся, воспевать народные обычаи, переносить на экран произведения классической литературы. Куросаву он сразу выделил, обучал его старательно и строго, дав проявить и организационные, и живописные, и литературные способности. И молодой ассистент преуспевал. Он писал один сценарий за другим. Их порою ставили второстепенные режиссеры. Иногда их осуществлял даже сам мэтр — Кадзиро Ямамото. Но Куросаве, мечтавшему о собственной картине, ставить не давали. Зато он получал все больше самостоятельности как ассистент. В нашумевшей ленте Ямамото «Лошадь», посвященной крестьянству и включавшей документальные эпизоды народных празднеств, соавторство Куросавы стало общеизвестно.

И ему дали, наконец, постановку.

1943 год. Вторая мировая война в разгаре. Япония уже пожинает горькие плоды своего нападения на Пирл-Харбор. Народ уже познал и ужас бомбардировок, и горечь потери близких, и продовольственные трудности. В таких условиях Комитет информации был вынужден несколько ослабить узду: было разрешено увеличить количество развлекательных фильмов.

Роман писателя Цунео Тамиты «Сугата Сансиро» рассказывал о вражде двух школ японской борьбы: джиу-джитсу и дзюдо в XIX веке. Трудно судить, сознательно ли вложил Куросава в свой первый фильм «Легенда о дзюдо» антипатию к агрессивной воинственности и жестокости джиу-джитсу и сочувствие к оборонительной, более гуманной системе дзюдо. Но это было так.

Картина имела успех. Настолько очевидный, что кинокомпания «Тохо» вынудила Куросаву сделать вторую серию, продолжение. «Новая сага о дзюдо» (1945), как это почти всегда бывает, вышла слабее, ничего принципиально нового не открыв.

Зато между этими двумя историческими драмами Куросаве удалось снять современный фильм по собственному оригинальному сценарию. Задание, которое он получил, было вполне в духе военной пропаганды: показать труд женщин на военном заводе. Все это он выполнил, он показал и изнурительность этого труда и, главное, психологию молодых работниц, их чувство товарищества. Не покорных роботов, безропотно выполняющих военный приказ, а тонко чувствующих, страдающих и не теряющих человечности людей показал молодой режиссер. Картина «Самые нежные» (1944) официального

одобрения не получила, но на экраны все же вышла. Куросаву заставили быстро вернуться к «проблемам дзюдо», а потом еще быстрее, с минимальными затратами, перенести на экран пьесу XII века, из репертуара театра Кабуки «Те, что наступают тигру на хвост» («По следам тигра»), что и было сделано за пару месяцев. Может быть, тогда и родилась нелюбовь Куросавы к Кабуки, декларированная неоднократно. Впрочем, и здесь был проделан интересный эксперимент: условный, традиционный театральный спектакль был целиком перенесен на натуру. Некоторые критики восприняли это как пародию на Кабуки. Но скорее это было доказательство своеобразия режиссерской манеры Куросавы и его стремления использовать специфические выразительные средства кино.

Трагические события войны и поражения в этой войне не могли не сказаться на деятельности и творческих судьбах кинематографистов Японии. Только последовательные коммунисты и антифашисты — такие, как режиссер Фумио Камеи, кинокритик Акира Ивасаки, томясь по тюрьмам, не работали в кино. Попытки талантливого Ясудзиро Одзу говорить о войне суровую правду («Вкус простой пищи», 1941; «Был отец», 1942) привели к тому, что режиссер попал на фронт рядовым. Правда, не очень многие художники открыто и охотно служили империализму. Но Томотака Тасака, Хисатора Кумагай, авторы явно шовинистических опусов, были даже осуждены американским судом как военные преступники. Характерен путь учителя Куросавы — Кадзиро Ямамото. После демократических настроений фильма «Лошадь» он стяжал шумное одобрение генералов своими шовинистическими гимнами флоту («Морские сражения у Гавайских островов и Малайи», 1942) и летчикам-смертникам («Эскадрилья соколов», 1944). Старались не отстать от оборотистого мэтра и многие другие.

Каково же было молодым, начинающим художникам? И все они, начавшие в годы войны — Тадаси Имаи, Кэйноске Киносита, Кодзабуро Ясимото, — так же, как и Акира Куросава, прошли и через покорное подчинение властям и через робкие попытки сказать нечто свое эзоповым языком. Поэтому конец войны был почти всеми ими встречен в растерянности, с ощущением скорее прошлой вины, чем надежды на будущее.

Однако Тадаси Имаи, к примеру, быстро нашел себя. Вместе с совсем молодыми Сацуо Ямамото, Кането Синдо и с вернувшимся из тюрьмы Фумио Камеи он стал в ряды режиссеров-коммунистов и вскоре создал замечательный фильм о безработных «А все-таки мы живем» (1951), ставший знаменем японского прогрессивного киноискусства.

Сложнее складывалась судьба Куросавы. Вначале он присоединился к группе режиссеров на студии «Тохо» и создал вместе с ними фильм о профсоюзах — «Творящие завтрашний день». Он состоял из нескольких новелл и получился схематичным, притом, что его общая демократическая направленность не может быть взята под сомнение.

Однако принцип коллективной постановки был, видимо, неприемлем для Куросавы. Он хотел говорить свое, выношенное, выстраданное. Искал тему, приглядывался к окружающей жизни.

Свои следующие пять фильмов он посвятил современности. В них разными средствами, в разных жанрах, с неодинаковой силой убедительности, но в целом искренне, серьезно и глубоко Куросава показал смятение и нужду, тревогу и надежды человека послевоенной Японии. О войне в этих картинах почти не говорится, но беспокойная атмосфера неустроенности, унижения, приметы острых социальных и нравственных проблем — все это делает их достоверными свидетельствами именно того, послевоенного времени. Щемящая тревога и робкая надежда живут в них. Этого не поняла современная японская критика. Основываясь на том, что сюжет одного из фильмов был навеян ранними картинами Гриффита, а другого — романами Сименона, и заметив попытки преодолеть традиционную медлительность японских фильмов на опыте вестернов Джона Форда, критики объявили Куросаву «самым неяпонским из японских режиссеров». Да, он воспринял многое в американском и европейском кино: и энергичный монтаж и сюжетную динамичность. Но

он оставался японцем, он раскрывал черты японского национального характера, ориентируясь не столько на традиции, сколько на смятенную, заблудшую современность, настойчиво разрабатывая для этого динамические, современные средства.

«Чудесное воскресенье» (1947) — это полный печального лиризма рассказ о двух юных влюбленных, оказавшихся в свой выходной день без денег, без пищи, без пристанища. Несмотря на правдивые и суровые зарисовки эпизодов послевоенной разрухи, определенных социальных выводов Куросава в этом фильме не сделал. Но он сделал оптимистический вывод о силе любви и надежды. А это уже немало.

Следующий фильм, столь непохожий на «Чудесное воскресенье» своей жестокостью, драматизмом, по существу говорил о том же: о добрых человеческих чувствах, противостоящих мрачным, озлобленным нравам. Герой «Пьяного ангела» (1948) — врач, практикующий в нищем и грязном районе, в унылом бараке, наскоро превращенном в приемный покой. Играл врача Такаси Симура. Обреченный на прозябание среди нищих, чернорабочих, проституток, воров, его герой, способный на самоотверженность, даже — на подвиг, впадает в уныние и начинает пить. «Пьяный ангел» живет в городском современном аду, и Куросава нашел незабываемый образ этого ада — грязный пруд перед больницей, смрадную лужу, заваленную отбросами.

Несмотря на высокое искусство Такаси Симуры (и глубокую, сложную трактовку образа врача режиссером), успех картины обеспечил не он, а актер, сыгравший молодого хулигана, раненного в драке с местными гангстерами и вынужденного обратиться за помощью к врачу. На эту роль Куросава пригласил малоизвестного исполнителя, не имеющего специального образования, но прошедшего тяжелую школу войны и снявшегося в нескольких эпизодических ролях. Красивый, с большеглазым лицом европейского типа, с гибкой атлетической фигурой, мгновенной реакцией и стальными мышцами, Тосиро Мифунэ привлек внимание режиссера своей вспыльчивой строптивостью, странно сочетающейся с умением замыкаться в себе, сдерживать самые сильные чувства. В характере актера режиссер увидел многое, отличающее послевоенную молодежь: озлобленное упорство, отчаянную готовность идти на риск, защищая свое человеческое достоинство.

В сотрудничестве с Тосиро Мифунэ и Такаси Симурой Куросава поставил еще три фильма, близких «Пьяному ангелу» по проблематике и материалу. Но в каждом из них он старался выявить различные аспекты конфликта личности, стремящейся к добру в обществе, живущем по законам зла.

Социальное зло, необоримые беды, приносимые обществом честному и беззащитному человеку, — вот основная тема всех послевоенных фильмов Куросавы. Эта тема от фильма к фильму все усложняется, приобретая все новые оттенки. И, несмотря на отсутствие у Куросавы отчетливых политических выводов, его фильмы звучали правдиво и актуально, а порою — разоблачительно резко.

И это было созвучно времени, самой действительности, послевоенной Японии, раздираемой противоречиями. Американские победители, заявлявшие поначалу о своем демократизме и антимилитаризме, быстро спелись с капиталистическими кругами страны и приняли активное участие в угнетении трудящихся. Народ отвечал демонстрациями, забастовками. Классовая борьба затронула и кинематографический мир. В 1948 году на предприятиях кинофирмы «Тохо», где работал Куросава, разразилась массовая забастовка. Эта забастовка, продолжавшаяся семь месяцев, сопровождаемая многотысячными демонстрациями, преследуемая войсками и даже самолетами, вошла в историю революционного движения как самая крупная политическая акция прогрессивных сил в области кинематографии. Коммунисты Тадаси Имаи, Сацуо Ямамото, Фумио Камеи стояли у руководства стачкой и были уволены. Куросава тоже участвовал в движении. Его уволить не посмели, но он сам ушел с «Тохо» в знак протеста, в дальнейшем работая на небольшой студии «Дайэй».

Другие прогрессивные режиссеры были лишены такой возможности. Отсюда зародилось движение независимых кинематографистов. На мизерные суммы, собранные от заранее продан-

ных билетов, на субсидии профсоюзов они создавали политические ленты об атомной опасности, о безработице, об обнищании крестьян. Лучшие из этих фильмов, так же, как и лучшие фильмы итальянского неореализма и наиболее прогрессивных французских, американских мастеров, приближались по духу к искусству социалистического реализма. В их число входят такие шедевры японских мастеров, как «Зона пустоты», «Дети атомной бомбы», «Краболов», «Женщина идет одна по земле», «Мрак среди дня». Это было воинствующее, революционное искусство.

Пять фильмов Куросавы на современную тему, созданные в этот период и отражавшие хаос, растерянность, безнадежность оккупированной Японии, примыкали к работам независимых. Это были произведения критического реализма.

Руководство студии «Дайэй» без особой симпатии относилось к злободневным темам и критическим настроениям режиссера. Помня об успехе первого фильма дилогии про дзюдо, Куросаву уговаривали вернуться к дзидайгэки, к картинам на самурайскую тематику. И он согласился, но пошел необычным путем. Он обратился к творчеству Акутагавы Рюноскэ, великого новеллиста начала нашего века, соединившего в своих тончайших, изощренных новеллах национальную повествовательную традицию с влияниями Мопассана, Пруста и особенно — Тургенева и Чехова. Звучали в психологических новеллах Акутагавы и близкие Достоевскому

«На дне»



проблемы права на преступление, расплаты за совершенное, совести, безумия.

Куросава взял две новеллы Акутагавы — «Ворота Расёмон» и «В чаще», написанные в разное время и о разных эпохах. Он определил время действия X веком, эпохой разрушительных феодальных войн, эпидемий и прочих народных бедствий. Одиночество и бесправие человека, падение морали, разрешающей все для сохранения собственной жизни, ужас прошлого и безнадежность будущего — вот атмосфера фильма «Расёмон» (1950), особенно пронзительно и щемяще данная в начале и конце кинопроизведения, основанного на новелле «Ворота Расёмон», служащей как бы драматургическим обрамлением и философским комментарием к фабульной основе фильма — новелле «В чаще». Разве не созвучна эта мрачная атмосфера настроениям побежденной, разрушенной Японии конца 40-х годов?

Сумрачная громада ворот, чудом сохранившихся среди разрушений, мрак и дождь, холодный, промозглый, бесконечный, будто подхлестываемый порывами злого ветра. От непогоды прячутся под воротами бродячий монах, какой-то опасный проходимец и пожилой бедняк, вернее всего — крестьянин. Возникает опасливая, прерывистая беседа, в которой монах пытается доказать, что справедливость и добро еще существуют, бродяга изверился во всем и утверждает, что мир — это ад. А третий, оказавшийся дровосеком, начинает рассказ о трагедии, происшедшей у него на глазах: в лесу разбойник убил самурая и овладел его женой.

И здесь действие возвращается вспять, нам показывают, как все это случилось. Поражало, что Куросава показал случившееся не один, а четыре раза и каждый раз — по-новому: как увиденное глазами жены самурая, разбойника, убитого, чей дух вызван страшной ведьмой, и, наконец, постороннего свидетеля — дровосека. Но посторонний ли это свидетель?..

Крупные планы, с четкой психологической характеристикой героев, преобладают в сценах рассказов. Как многозначительны эти портреты героев! Как важна характеристика персонажей. В ней и мрачный релятивизм фильма: истина непознаваема, каждый человек прав по-своему и по-своему порочен. Порочен? Да, ведь речь идет о преступлении, об убийстве, об эпохе, полной бесчеловечности и бедствий. Но отчего же в сердце зрителя зарождается сочувствие и к женщине, и к самураю, и, конечно же, к этому великолепному, обаятельному в своей тигриной свирепости разбойнику? Может быть, потому, что каждый из них отстаивает свое человеческое достоинство?

Итак, четыре человека рассказывают об одном и том же по-разному. Женщина, которую превосходно играет удивительно красивая и гармоничная Матико Кио, обвиняет разбойника в грубом насилии, содрогается от ужаса, но не может скрыть ни равнодушия к погибшему мужу, ни восторга перед дикой, необузданной мужественностью напавшего. Конечно, она оберегает свою женскую честь...

Разбойник Тадземару не отрицает содеянного. Наоборот, он тщеславно гордится своей победой, своей отчаянной храбростью, своей звериной силой. Он не боится кары, смерти, он боится бесчестия, подозрений в трусости или слабости.

Дух самурая, вызванный косматой колдуньей, казалось бы, не станет лгать. Счеты с жизнью кончены, истина предстанет перед вечностью. Но и в посмертном рассказе самурая звучит феодальное чванство. Он побежден, но поражение не может обесчестить его. Он защищает свое рыцарство. Бой с разбойником выглядит совсем иначе: самурай сражается благородно, разбойник мечется, скулит от страха и побеждает только коварством. Масаюки Мори играл тонко и строго. Его гордость неколебима, благородство неоспоримо. Но, может быть, в них-то и кроется причина лжи?

Но тогда мы должны поверить беспристрастному свидетелю, дровосеку, случайно видевшему все. Честные и печальные глаза Такаси Симуры не лгут. Он потрясен насилием, кровопролитием, грабежом. Но когда он рассказывает об этом под воротами Расёмон, бродяга упрекает его в краже драгоценного кинжала самурая! Это дало основание одному из серьезнейших знатоков творчества Куросавы Дональду Ричи допустить предположение, что дровосек — убийца...

Но нет, дровосек олицетворяет народ. И как бы он ни говорил о происшедшей драме, как бы он ни соблазнялся оброненным кинжалом, в нем да еще в монахе — свет надежды, добра. Именно дровосек совершает поступок, достойный человека... Дождь приутих. И вдруг послышался слабый писк. В темном уголке заплакал брошенный кем-то ребенок. Бродяга хочет ограбить его, забрать жалкие тряпки, в которые он завернут: ведь все равно ребенок погибнет. А дровосек спасает ребенка. Нищий, многодетный, голодный — он нежно поднимает ребенка, уносит его с собой. Ребенок — олицетворение будущего. И дождь перестает. В кадре светлеет. Нет, солнца еще нет, но мрак уже отступает Куросава не предается отчаянью. Он оставляет хоть слабую, но надежду. Это надежда на человеческую доброту.

Фильм вышел в год самых жарких боев независимых кинематографистов против монополий. Может быть, поэтому в Японии он прошел почти незамеченным. Но оказавшийся в Токио представитель Венецианского фестиваля увидел картину и без ведома автора увез в Венецию. Успех превзошел все ожидания. Кинокритики разных стран с той поры принялись изучать японское кино и открыли в нем и неореализм Тадаси Иман, и политическую целеустремленность Сацуо Ямамото, а затем и мастеров национальных, возможных только в Японии, — утонченного Кэндзи Мидзогути, темпераментного Тейноскэ Кинугасу, Микио Нарусэ, неповторимого певца странного и очаровательного японского быта, Кането Синдо с его поразительным «Голым островом» (1960). А потом пошли японские «рассерженные», «новая волна», открывшая «солнечное племя» — американизированную бездуховную молодежь, появились режиссеры, поразившие мир бесстыдством эротических сцен и кровавой жестокостью. Словом, Япония в течение нескольких лет стала одной из главных кинематографических держав мира. И какие бы наимоднейшие ветры ни дули с Востока — всех сравнивали с Куросавой, мерили по Куросаве, возносили над ним, низвергали к его ногам...

А на родине, в Японии, не сразу согласились со славой, пришедшей с Запада. Критики-традиционалисты быстро нашли объяснение этой славе: Куросава не типичный японец, а западник, космополит. Известны его увлечения русской литературой, французской живописью, немецкой музыкой, американским кино.

Все это правда. Мировая художественная культура органически вошла в мировосприятие Куросавы. О Достоевском, Толстом, Чехове, Горьком нечего и говорить. Красной нитью пройдут они через всю творческую жизнь режиссера. Не только Бах и Шуберт прозвучат в его фильмах, но и 6-я симфония Чайковского, и «Болеро» Равеля, и современные европейские шлягеры. А Джон Форд с его стремительными вестернами будет объявлен любимым кинорежиссером. И тем не менее Куросава — истинно японский художник, самозабвенно любящий традиции народного быта, искусства, поверий, трепетно ощущающий настроения, тревоги, надежды современности. В том-то и его величие, что он соединил в своем творчестве и изысканную традиционность Мидзогути, и поэтическое бытописание Нарусэ, и новаторскую дерзость молодых. И обогатил все это духом мировой культуры — от Шекспира до Ингмара Бергмана. Да будет позволено мне вспомнить в этой связи, как Пушкина упрекали во французомании...

Свою оглушительную славу Куросава поспешил использовать для дела. Он был увлечен наконец-то открывшейся возможностью осуществить экранизацию романа своего кумира — «Идиот». Руководители фирмы «Сётику» решили рискнуть, усмотрев в сюжете книги кровавую мелодраму. И почему бы не сыграть на популярности в Европе и Достоевского и Куросавы?

«Идиот» (1951) Куросавы начинается не в поезде, как у Достоевского, а в трюме парохода. Но важно не это, а то, что Мышкин был обвинен в военных преступлениях, осужден на смерть и помилован во время экзекуции, как когда-то Достоевский на расправе с петрашевцами. Это придает образу ореол страдальца и делает близким многим японцам, пострадавшим во время и после войны.

Мышкина играет Масаюки Мори, самурай из «Расёмона». Несомненно, этот прекрасный актер отлично понял характер роли: аскетическая

худоба, одухотворенное лицо, благородная сдержанность жестов. Но Мори суховат, холодноват. Ему не хватает душевной открытости, незащищенности Мышкина, и режиссер, ощущая это, старается ему помочь — то музыкой (Чайковский, Григ, «Однозвучно звенит колокольчик...»), то мизансценами, где Мышкин кажется особенно тонким, трогательным, детским.

В роли Настасьи Филипповны снималась поразительно красивая актриса Сецуко Хара — с огромными глазами, высокая, гибкая, с европейским продолговатым овалом лица. Но темперамента ей явно недостает — и режиссер показывает ее коротко, подолгу останавливаясь на лицах других персонажей, глядящих на нее, восторгающихся ею. В сцене сжигания денег на лице Настасьи Филипповны трепещут отсветы пылающего камина, придавая лицу и глазам особую, пламенную тревожность. И снова Куросава вводит воспоминания о страдании Мышкина. Полные гнева, отчаянья, боли глаза Настасьи Филипповны напоминают Мышкину глаза парня, которого расстреливали рядом с ним. Режиссер озабочен мотивировкой внезапно нахлынувшей на Мышкина любви. Еще раньше, едва прибыв в Хоккайдо, Мышкин видит портрет Настасьи Филипповны в витрине фотографа и поражается ее угрожающей красотой. А теперь — глаза как у убитого; рассказ о расстреле сопровождается закадровым барабанным боем и выстрелом. Роковая любовь рождается от страдания.

Рогожин — Тосиро Мифунэ — самый сильный образ фильма. Актер играет его на открытом темпераменте, резко переходя от взрывов к внешнему насильственному спокойствию, когда все внутри клокочет. Говорит он отрывисто, глухо, словно лая. Глядит исподлобья, реагирует мгновенно, как хищный зверь. Такая трактовка образа Рогожина поначалу кажется слишком резкой, односторонней. Может быть, краски сгущены для того, чтобы подготовить безумие Рогожина в финале. Но внезапно лицо этого бешеного страстотерпца озаряется доброй, застенчивой улыбкой. С этой нежной улыбкой обращается Рогожин к матери, иногда к Мышкину. На Настасью Филипповну взирает алчущим, темным взглядом. Режиссер любит лицо Мифунэ, подолгу останавливается на нем, показывая все эти необыкновенные превращения.

Поразительно разработана Куросавой сцена возле мертвой Настасьи Филипповны. Мышкин и Рогожин долго идут к Рогожину под тихую музыку гобоя. Мышкин тих, покорен, полон предчувствия. В доме Рогожина темно. Мышкин держит в руке свечу, и с каждым его шагом освещение меняется, становясь тревожнее и мрачнее. Тень от резной ширмы ложится на лица, превращая их в зловещие черепа... Может быть, здесь осенила Куросаву идея превратить лица героев «Макбета» в маски театра Но? А когда Мышкин видит за ширмой мертвое тело, он, тихо стеная, долго колеблет ширму, хватаясь за нее, чтобы не упасть. И тени бегут, трепещут. Маски оживают, начинают безмолвно говорить, мимировать. Это безумие овладевает несчастным... Два лица занимают весь кадр, располагаясь в длину, одно над другим. Странная, нелепая композиция — в ней и безумье, и отчаяние, и сострадание. Мерцает и гаснет свеча. Тьма.

Да, это редкостное чудо искусства, когда великий роман, будучи изменен, переделан, перенесен в другую страну, заговорил с экрана с силой, достойной пера Достоевского.

В Японии фильм сначала успеха не имел. Критика была преимущественно отрицательная. Ругателей интересовала не близость фильма к великому роману, а отступление от традиционных форм мелодрамы, на которых специализировалась фирма «Сётику». И Куросава порвал с этой фирмой, вернулся на «Тохо». А успех фильма стал расти. За рубежом были поражены: японский Достоевский! Да и в самой Японии фильм завоевывал все больше поклонников.

К русской классике Куросава обратился еще дважды. Через пять лет он экранизирует пьесу Горького «На дне» (1956).

Герои фильма Куросавы, как и в «Идиоте», получили японские имена. Но если «Идиот» был придвинут к современности, «На дне» отодвинута в эпоху Эдо, в романтическую эпоху позднего феодализма. Трактуя пьесу как трагикомедию с авантюрными мотивами, Куроса-

ва хотел иронически противопоставить плачевную юдоль и нищету горьковских героев традиционной романтизации эпохи Эдо, а психологизм и гуманизм — традиционным приключениям и поединкам.

Хотя пьеса была перенесена на экран почти без изменений, с осторожными сокращениями диалогов, ее интерпретация резко отличалась от привычной нам мхатовской. Не Сатин, не Лука и не Барон, а Пепел с его личной драмой вышел на первый план. Пепла — его назвали Сутекити — играл, конечно, Мифунэ, чья красота, темперамент, сила резко выделяли его среди всех обитателей ночлежки (впрочем, примерно так трактовал пьесу и великий французский кинорежиссер Жан Ренуар, ставивший «На дне» в 1936 году с Жаном Габеном в роли Пепла). Замечательной партнершей Мифунэ стала одна из лучших актрис Японии Исудзу Ямада.

Фильм стал заметной страницей в благородном деле культурного познания России. А горьковские мотивы прозвучат еще не раз в фильмах Куросавы из японской жизни.

●

В японской критике принято традиционно делить фильмы Куросавы на дзидайгэки и гэндайгэки: на исторические и современные. Я тоже старался придерживаться этого столь ха-

«Макбет» («Трон в крови»)



рактерного для киноискусства Японии деления. Но поневоле отступаешь от него, так как «Идиот» переносится в современность, а «На дне» отодвигается в средневековье... Зато вот Шекспир послужил основой для чистейшего дзидайгэки: «Макбет» стал истинно самурайской трагедией! Все же, группируя фильмы Куросавы, придется к традиционным рубрикам прибавить еще одну: экранизацию зарубежной классики.

К «Макбету» Куросава обратился в 1957 году, как раз перед экранизацией Горького. И если в «На дне» Куросава сохранил почти весь горьковский текст и всех действующих лиц, то в «Макбете» (он назывался также «Трон в крови» и «Паучий замок») он почти весь текст написал сам и количество персонажей уменьшил. Изменил он и места действия, и порядок его развертывания, и обстоятельства гибели героев.

Почему же это — «Макбет», можно спросить, а не просто «дзидайгэки», самурайская кровавая драма? Почему же шекспирологи в один голос говорят о верности духу Шекспира? Английский критик Дж. Блуменфельд начинает свою статью в журнале «Сайт энд Саунд»[4] утверждением, что «Трон в крови» является единственной работой, насколько мне известно, которая целиком успешно трансформировала пьесу Шекспира в фильм»; польская исследовательница Анна Татаркевич назвала свою статью в журнале «Фильм» «Куросава, или О верности Шекспиру»[5], и даже такой строгий знаток Шекспира, как Сергей Юткевич, посвятивший его интерпретации в кино большую книгу, пишет: «Беру на себя смелость сказать, что, несмотря на все нарушения канонов, именно этот фильм можно назвать шекспировским с гораздо большим основанием, чем многие из тех, которые почтительно следовали за драматургом»[6].

Это «чудо искусства» осуществляется главным образом в двух основных действующих лицах, которых играют Тосиро Мифунэ и Исудзу Ямада. Зовут этих действующих лиц Васидзу и Асаджи, живут они в период гражданских войн в Японии начала XVI века и, борясь за трон, убивая своего сюзерена, совершают не обычные для средневековой Англии акты феодальной междоусобицы, а непостижимые, кошмарные, невероятные посягательства на потомка божества, на непререкаемый кодекс «бусидо», на основы основ японских традиций, морали, веры.

Возможно, поэтому к властолюбию и коварству леди Макбет прибавляются и муки неудавшегося материнства, и все оттенки зависти, ревности, кощунства, а безумие является не результатом, а скорее одной из побудительных причин убийства. Возможно, поэтому против Макбета восстает не Макдуф, а сама природа — лес, отравляющий его ядовитыми туманами, окружающий сбивающими с толку чащобами, лес, исторгающий сонмы летучих мышей, зловеще врывающихся в замок Васидзе, лес, приводящий его к страшному духу-предсказателю. Наконец, не военная хитрость, а сам лес движется на убийцу, и стрелы, пронзающие Васидзу, пущены не воинами Малькольма, а воинами самого Васидзу, обезумевшими от приближения леса-рока, леса-возмездия.

Образ природы, возмущающейся Васидзу, воплощен не только в лесе, но и в лошадях, в этих прекрасных, благородных созданиях, столь часто появляющихся во многих фильмах Куросавы. После убийства сюзерена лошади восстают. Не только испуганные, но разгневанные, страшные, они наполняют собой двор замка, оглушают ржанием, грохотом копыт и уносятся в лес.

Кажется порождением злого начала природы и замок, за обладание которым борется Васидзу.

Кино сблизило Шекспира и кодекс «бусидо», Европу и Японию давних эпох, когда эти страны и не подозревали о существовании одна другой. Шекспир словно внес новые, живые страсти, образы, краски в традицию японского дзидайгэки, в традицию, начинающую устаревать.

---

[4] "Sight and Sound", autumn, 1965, p. 190.
[5] "Film", 1964, № 27.
[6] С. Юткевич. Шекспир и кино. М., «Искусство», стр. 115.

Впрочем, уже и в более ранних фильмах Куросавы — в «Расёмоне» и особенно в «Семи самураях» (1954) — эти традиции новаторски пересматривались, обновлялись.

Крупнейший французский историк кино Жорж Садуль, встретившийся с Куросавой в Токио в 1965 году, спросил режиссера, почему он снимает то гэндайгэки, то дзидайгэки. Куросава ответил: «Выбирая современный сюжет, я наталкиваюсь на целый ряд табу и обязательств, поставленных продюсером и касающихся вопросов политики. Когда я хочу рассказать об определенной, волнующей сердце теме, меня принуждают искажать ее. Цензура менее строга, если речь идет об историческом сюжете. Здесь она ровно ничего не понимает, и я пользуюсь относительной свободой»[7].

Обычные страдания художника-новатора, прогрессивно мыслящего художника. Эзопов язык исторической темы. Но, прибегая к спасительной маскировке в олеяниях прошедших эпох, не рискует ли художник стать непонятным не только цензору, но и зрителю? И хотя дзидайгэки Куросавы сделаны со всем великолепием подлинного таланта, не все они идейно напряжены, как его современные фильмы. Актуальная идея, например, особенно отчетливо проступает в «Семи самураях», а в последующих фильмах идеи порой невнятны и противоречивы... «Семь самураев» — самый реалистический фильм из исторических работ Куросавы.

Вероятно, поэтому «Семь самураев» многие исследователи считают лучшим фильмом Куросавы. Он, как и «Расёмон», блистал на Венецианском фестивале, и только потому, что «Расёмон» был первым, он стал «открытием» японской кинематографии и стяжал более почетные призы. Но «Семь самураев» имел большой успех в Японии, да и во всем мире был высоко оценен антивоенный, гуманистический пафос этого фильма.

Сюжет «Семи самураев» прост, как все традиционные авантюрные сюжеты. Куросава погрузил этот сюжет в ту же эпоху, что и «Трон в крови». Несмотря на то, что фильм получился безмерно длинным и был выпущен сначала сокращенным почти наполовину, меня поразил лаконизм его языка, его характеристик.

«Заказ» крестьян одинокой деревеньки — оборонять их от бандитов — принимает бродячий самурай Камбей. Как удается небольшому, полноватому, некрасивому Такаси Симуре с первых же кадров убедить зрителя в безукоризненном рыцарском благородстве и непревзойденной военной доблести этого человека — непонятно. Это очередное чудо Куросавы. Но — герой без страха и упрека — Камбей усаживается в каком-то сарае и начинает прием «абитуриентов». Один за другим к нему являются безработные самураи, и по тому, как каждый из них отражает неожиданный удар палкой спрятанного за дверью ассистента, Камбей судит об их боевых достоинствах, а зрители — и об их характерах. Шестеро с честью выдерживают испытание... И только седьмой — Кикутие (Тосиро Мифунэ) получает удар. Он не прирожденный самурай! Это крестьянин, согнанный судьбой с земли и принужденный выдавать себя за самурая, орудовать не оралом, а мечом и со всей страстью, порожденной желанием выжить, желающий походить на самурая! Сложный, жизненный, трогательный, полный юмора, трагизма и обаяния характер! Но в бою он ловок, как зверь. И храбр, и живуч, и коварен, и вынослив... И смешон порою. И грозен!

Каждый из самураев сражается в соответствии со своим характером. И каждый гибнет по-своему. Уцелеют только Камбей и юный Капусиро, почти мальчик, влюбившийся в крестьянскую девушку.

Выживает, к счастью, и Кикутие. Он не вернется к крестьянству. Он произносит монолог о жадности, двуличии, неблагодарности крестьян, прячущих от победителей свою пищу. Он вопрошает: «Кто их сделал такими? Вы, проклятые самураи!» Вывод ясен — в бедах народа виновен тот, кто грабит, убивает, воюет.

...Разгромлены бандиты. Трое уцелевших самураев стоят у четырех могил своих соратников. А крестьянам не до них. Пора сажать рис. И крестьяне работают. Тихо рождается и нарастает их трудовая песня. Работает и поет

---

7 "Cinéma 65", № 92, p. 75.

юная возлюбленная Капусиро — и он смотрит лишь в ее сторону. А мудрый и благородный Камбей в глубокой задумчивости говорит не то Кикутие, не то зрителю: «Ты думаешь — это победили мы? Нет, это победили крестьяне. Самураи — как ветер, крестьяне — как земля».

Антимилитаристский фильм? Конечно. Пацифистский? Да, пожалуй. В нем есть мысль о бесчеловечности войны, даже если она ведется, как семью самураями, с доброй целью.

●

Фильм «Семь самураев» вместе с фильмами на современные темы, созданный в 50-е годы, прозвучал в общем хоре прогрессивного японского кино, поднимающего голос против нового милитаризма, против новой войны. К антивоенной теме Куросава обратится и во всех своих следующих исторических картинах. Жестокость военщины будет сравниваться с безумием в «Паучьем замке». Осуждение абсурдности и бесчеловечности войны прозвучит в «Тайной крепости». Коварство, военная хитрость будет иронически осмеяна в «Телохранителе». Распри правителей, ведущие к кровопролитию,— в «Цубаки Сандзюро». Во всех этих фильмах Куросава остается гуманистом и пацифистом. Классового анализа, к которому он приблизился в «Семи самураях», в последующих дзидайгэки нет. Но художник, поднимающий голос против войн в годы «холодной войны», корейской войны, вьетнамской войны, — художник честный и прогрессивный.

Куросава никогда не прекращал ставить фильмы о современности, перемежая ими и дзидайгэки, и экранизации классики.

Наибольшей известностью из произведений на современную тему (гэндайгэки) пользуется фильм «Жить». Он был создан после «Расёмона» и «Идиота», перед «Семью самураями» — в 1952 году. По сравнению с изысканностью, масштабностью и великолепием формы исторических постановок фильм «Жить» сделан подчеркнуто скромно, сдержанно, прозаично.

Он начинается с рентгеновского снимка. Томящийся в поликлинике от боли и тревоги, пожилой человек узнает от всеведущих больных и о симптомах рака (они совпадают с его собственными ощущениями), и об утешительных уловках врачей (они высказаны ему с привычным, если не сказать безразличным, милосердием). Он понимает, что обречен. Жить остается месяцев шесть. Но не страх перед мучительной смертью тревожит его, а итоги прожитой жизни. Как мог он не заметить, что жизнь свою прожил суетно и бесполезно!

Преуспевающий сын и кичливая невестка, вернувшись домой, говорят, что старику пора бы потесниться, уступить свою комнату им, и, включив свет, неожиданно видят в углу съежившуюся, будто прячущуюся от чего-то неотвратимого фигурку отца и его глаза... Ах, эти незабываемые глаза Такаси Симуры! В них и отчаяние, и мольба, и обида, и страх, и смущение...

Герой, у которого распространенное в Японии имя — Кэндзи Ватанабе, решает все изменить. Хоть ненадолго, на краткий оставшийся срок. Он не является на работу, снимает со счета свои сбережения, не возвращается домой. Но кутить, прожигать жизнь он не умеет. И даже руководство случайно встреченного пропойцы-художника ему не помогает. Сцены в ресторане и барах, в обществе проституток, игроков, алкоголиков, джазистов проносятся стремительно и странно. Вот уж где режиссер не прельстился возможностью показать «сладкую жизнь». Куросава суров и брезглив. Старик с растерянным лицом и заплетающимися ногами смешон и жалок в вихре кабацких развлечений — эта новая жизнь не подходит ему, как и новая шляпа.

И тогда он понимает, что не любил и не был любим. Всю нерастраченную нежность Кэндзи обращает к простодушной девушке, сослуживице по муниципалитету. Ту сначала радуют его угощения и подарки, затем начинают удивлять, тревожить, тяготить и даже угнетать.

Наконец Ватанабе осознает, что не сделал в своей жизни ничего, чтобы быть полезным другим, дать счастье людям. Тогда он отдает все силы устройству детского садика на заболоченном пустыре.

Зловонный пруд в «Пьяном ангеле» так и остался зиять, как гнойная рана города.

А здесь — грязный пустырь, вроде того пруда, должен стать садиком для детей. Станет ли?

И слабый, обреченный старик, покорный, бессловесный клерк становится борцом. То упорно настаивая, требуя, но чаще умоляя, кланяясь, унижаясь, он проходит все двери, приемные, столы бюрократического ада; он собирает все подписи, резолюции и печати; он не отступает ни перед гневом начальства, ни перед насмешками сослуживцев, ни перед угрозами гангстеров. Грязный пустырь, оказывается, нужен кому-то из сильных мира сего — многозначительная социальная деталь! Но старик предолевает все препоны.

И когда садик построен, он садится ночью на качели и, тихо покачиваясь под старомодную песенку своей юности, умирает. Медленно падают крупные хлопья снега, олицетворяя покой и безмолвие смерти. И, может быть, — успокоение от выполненного долга, удовлетворенной совести, победившей доброты.

Как и Достоевский, Куросава может быть беспощадным, злым. В показе бюрократизма, низкопоклонства, убожества и равнодушия чиновников, в показе пустоты и бездуховности кабацкой жизни, в оценке современной жизни большого города с его шумными улицами и зловонными пустырями Куросава лаконичен, скуп, скорее брезглив, чем жалостлив. Но не в этом главная сила фильма. И не в положительной программе — сделать что-то доброе для людей. Слишком уж эта программа на-

«Жить»



поминает теорию малых дел, в которой разочаровались задолго до Куросавы и Достоевский, и Чехов. Главное в фильме — образ страдающего и не имеющего надежд человека, которого горе приводит не к низости, не к падению, а к человеколюбию, справедливости, достоинству и добру. И в этой не слишком новой, не слишком сложной, но высокой идее — пафос фильма. И донесена эта идея с той степенью человеколюбия и простоты, которая поднимает фильм до высот большого искусства.

Итак, маленький человек победил в борьбе за свое достоинство. Но современный мир не умилился, не склонился в благоговении. Он обрушил на маленького человека новые испытания, новые тревоги. Война в Корее, испытания водородной бомбы на атоллах в Тихом океане посеяли среди японцев панический ужас перед новой войной. Прогрессивное киноискусство не замедлило откликнуться на эти настроения. По полузабытым книгам пролетарских писателей 20-х годов были поставлены антивоенные фильмы «Женщина идет одна по земле», «Трагедия острова Сайпан». В полный голос прозвучали фильмы о Хиросиме: «Дети атомной бомбы» Синдо, «Хиросима» Секигавы. Появились драмы о лучевой болезни, о радиации, поражающей тихоокеанских рыбаков.

И Куросава присоединил свой голос к гневному хору протеста. Его «Записки живущего» («Хроника одной жизни», 1955) рассказали о том, как Кинти Накадзима, энергичный, преуспевающий бизнесмен, глава большой, трудолюбивой семьи, не выдерживает атомного психоза и решает бежать в Бразилию. Дружная семья единодушно ополчается против этого дикого плана. Все заняты, преуспевают, а он хочет все бросить, продать завод... Но старик настаивает. Тогда, презрев японское традиционное почитание отца, сыновья объявляют его безумным и через суд лишают прав на владение имуществом.

Не здесь ли начинается подлинное безумие Кинти Накадзимы?

Главную роль сыграл Тосиро Мифунэ. И это было сенсацией. После целой серии буйных молодых красавцев с походкой тигра актер перевоплотился в высокомерного, почти неподвижного в своей важности старика, цедящего слова сквозь зубы, повелевающего легким мановением веера, который, плавно взлетая, подрагивая, сжимаясь, трепеща, выражает его намерения и чувства.

Несмотря на великолепие актерского перевоплощения, на тонкую, глубокую режиссуру, рядом с протестующими фильмами независимых режиссеров картина Куросавы прозвучала слабее. Ее социальный пафос был не так отчетлив. Образ старого фабриканта, капиталиста не вызвал такого сочувствия, как образы крестьян, солдат, рыбаков, девушек и детей, ни в чем не повинных, но пораженных лучевой болезнью. Куросава решал «атомную» тему не в политическом или публицистическом, а в психологическом плане.

Критика слева отмечала недостаточную идейную целеустремленность произведения, критика справа упрекала Куросаву во влиянии левых. Руководство «Тохо» усиленно настаивало на возвращении к исторической тематике, оно пошло даже на чрезвычайно дорогостоящую постановку «Макбета» — лишь бы отвлечь режиссера от опасной злободневности. Куросава и сам видел недостатки фильма, он старался объяснить отсутствие сатирического обличения собственничества, говорил о всечеловеческом бедствии — страхе перед новой войной. Но и признавая неполную удачу фильма, он все же гордился им. Он сказал свое слово в современной социальной борьбе, он воззвал против войны, против бомбы.

Однако руководство «Тохо» временно победило. Куросава на пять лет отходит от современной тематики. Да, он создает шедевры. Да, он обращается к великим писателям — Шекспиру, Горькому. Да, в его исторических фильмах звучат голоса современности. Но все же это исторические фильмы. И для того чтобы вернуться к современной теме, ему понадобился исключительный зрительский успех «Трех негодяев», финансовая самостоятельность, возможность организовать собственную кинокомпанию. И первой же продукцией этой маленькой, еле сводящей концы с концами компании «Куросава-продакшн» был фильм «Злые спят спокойно» («Злые остаются живыми», 1960) —

один из самых социально острых фильмов Куросавы, прямо, открыто направленный против монополий, коррупции, правящего класса фабрикантов и чиновников.

В образной системе картины сказались и сила и слабость идейных позиций режиссера. Он смело бросил вызов капиталистическим нравам, но не нашел иных способов борьбы, кроме индивидуального акта мести одиночки, побуждаемого к действию оскорблением и гибелью своего отца.

Герой фильма Ниси — мелкий чиновник — вначале воспринимается нами как японский Растиньяк. Под чужим именем он втирается в доверие к своему патрону Ивабучи, становится его ближайшим поверенным, женится на его дочери и, оценив ее верность и нежность, искренне влюбляется в нее. Но, преуспевая в служебных и семейных делах. Ниси ведет двойную жизнь. Его истинная цель — отомстить за бесчестие и смерть отца, некогда вынужденного покрыть махинации Ивабучи, пожертвовав своей жизнью, выбросившись из окна. Огромный торт с изображением небоскреба Ивабучи с выделенным злополучным окном Ниси анонимно посылает на свою свадьбу. «Мышеловка» слишком уж тонкая и вряд ли понятная Ивабучи. Окон в торте превеликое множество, да и самоубийств, прикрывающих махинации, в практике компании было немало.

Вот с этими-то самоубийствами, с их расследованием, которое ведет Ниси, и связаны наиболее сильные сцены фильма. Отец Ниси был вынужден выброситься из окна. Другой чиновник, приняв на себя крупную растрату, кидается под автомобиль. Третий должен кинуться в огнедышащий кратер вулкана. Словно в аду, карабкается он по застывшей лаве в ядовитых испарениях. Но Ниси останавливает его, прячет, мучает голодом и выпытывает у него всю механику преступных махинаций. Пытка, слежка, подслушивание, перлюстрация, тайные магнитофонные записи — все низкие приемы преступников использует и их преследователь, мститель. Однако любовь к жене останавливает его на пути к убийству. Он вознамеривается придать преступников законному суду. И здесь Куросава делает глубокий и серьезный вывод. Бороться с коррупцией законными средствами в Японии невозможно. Наемники Ивабучи подстерегают Ниси, впрыскивают ему в вену спирт, полубесчувственного сажают в автомобиль и оставляют на пути приближающегося поезда, Пока Ниси боролся один, преступными средствами, он побеждал. Но, пожелав утвердить справедливость в пределах законности, он ослабел и погиб. В несправедливом обществе побеждают сильнейшие. Злые спят спокойно и остаются живыми.

Тему несправедливого общества и индивидуального протеста против него Куросава задумал продолжить и решить в ином, как бы обратном аспекте. В фильме «Между небом и адом» (1963) он рассказал, как богатому промышленнику Гондо, воздвигшему свой белый дворец на холме, доминирующем над полусгнившими кварталами бедноты, мстит молодой врач, мстит за то, что богач живет в раю, беднота — в аду, а он, мститель, не может найти себе места между небом и адом

Идея раскольниковская, прямо заимствованная у Достоевского. Только врач (артист Тацуо Накадай) отличается от «чистого» Раскольникова тем, что спекулирует наркотиками. Правда, и этому преступлению он находит нравственное оправдание: беднякам, лишенным в жизни всего, только и остается что дурман, забытье.

Тосиро Мифунэ играл в «Злых» мстителя. Здесь он играет объект мщения. Мститель — неврастеник, неудачник, сумасброд. Симпатий, как Раскольников, он не вызывает. Идейные мотивы, по которым он решает украсть ребенка Гондо, не сразу ясны. Лишь в конце, будучи приговорен, он заявляет: «Я был ничтожеством, а вы в раю» Он говорит о себе, а не о своих пациентах, чей ад, чьи нищие дома, изможденные лица, наркотические утешения не слишком подробно, но достаточно внятно показаны режиссером.

А Гондо во всей этой истории оказывается благородным. Неумелый мститель похитил не его ребенка, а сына его шофера, то есть трудящегося, ни в чем не повинного человека. И, несмотря на это, под влиянием своей великодушной жены и собственной совести Гондо

решает уплатить похитителю колоссальную сумму выкупа. Зрителю остается умиляться его благородству, восхищаться искусством полиции, поймавшей преступника и спасшей ребенка, и... сожалеть о неудаче Куросавы.

Да, индивидуальный протест, раскольниковское право на суд и преступление давно осуждены и Достоевским, а еще решительнее — социалистической идеологией. Зная это, мы все же сочувствовали мстителю Ниси в его заранее обреченной борьбе с преступной организацией Ивабучи. И Мифунэ и режиссер, так искусно и динамично развернувшие фабулу «Злых», так гневно и смело разоблачавшие коррупцию, владели и нашими чувствами, и нашими симпатиями. А здесь — семейная идиллия богача, преданность и благодарность шофера, а с другой стороны, продажа наркотиков, кража ребенка и благополучный конец в духе американских «хэппи эндов».

Что ж, и у великих художников бывают неудачи. И недаром Куросава редко высказывается об этой своей картине.

●

В 60-е годы тема молодежи в кино Японии стала одной из главных, так же, как и в Западной Европе, и в Северной Америке. В фильмах молодых — Нагисы Осимы, Сусуми Хани, Кирио Уриамы — да и известных режиссеров — Кането Синдо, Хироси Тасигахары — образ протестующей молодежи, сюжеты растлевающего влияния города, безработицы, военной истерии заняли видное место. Образы мстителей из фильмов Куросавы «Злые остаются живыми» и «Между небом и адом» в какой-то степени корреспондировались с проблемами протестующей молодежи. Но не во всем точно и удачно.

Однако фильм «Между небом и адом» принес удовлетворительные сборы, что позволило режиссеру два года (срок для Японии неслыханный!) работать над картиной, ставшей одной из вершин его творчества и одной из пропастей, сгубивших его кинокомпанию. Этот фильм — «Красная Борода» (1965).

Роман «Больница Красной Бороды» Сюгоро Ямамото, автора, у которого Куросава уже экранизировал рассказ о Цубаки Сандзюро, давно привлекал режиссера. Его критический реализм, его суровый гуманизм соответствовали идейным убеждениям Куросавы.

В своем романе Сюгоро Ямамото показал реальные события, происходившие в 20-х годах прошлого столетия, в сложный период, предшествовавший революции Мейдзи, когда феодальная косность и национальная замкнутость Японии начинали себя изживать, а неограниченная власть правителей-сегунов вызывала глухой, но все усиливающийся протест изнывающих в нищете трудовых масс и пробуждающейся интеллигенции. Образ врача Нииде, прозванного «Красной Бородой», проработавшего всю жизнь в бесплатной городской больнице Койсикава, расположенной на окраине Эдо (так назывался тогда Токио), сочетает в себе биографию реально существовавшего лица с мотивами народных сказаний о добром защитнике и врачевателе бедняков.

В фильме Акиры Куросавы разнообразные, смелые, порой потрясающие ситуации дерзко нагромождаются, переплетаются, сталкиваются, рождая резкие контрасты. Словно захлебываясь в избытке творческих сил, словно бросая вызов всему привычному, режиссер играет различными, разностильными и часто несовместимы приемами, создавая произведение громоздкое, многоплановое, шокирующее, и, вместе с тем, единое и гармоничное в своем суровом гуманистическом пафосе.

Итак, в захудалую бесплатную больницу Койсикава прибывает молодой, изучивший голландскую и датскую медицину доктор Ясумото. Здесь его встречают смрадные каморки, переполненные страдающей, издыхающей голытьбой, длинные очереди покорных, унылых больных, душная полутемная комнатка для жилья и, главное,— диктатура неутомимого, неумолимого и самовластного старшего врача, гиганта, обросшего огненно-рыжей бородой. Этот бородач бесцеремонно забирает себе главное сокровище Ясумото — конспекты европейских медицинских книг, сулившие известность и богатство. Небрежно он предлагает изысканному и нарядному юноше работу грязную, круглосуточную, неблагодарную, бесперспективную.

Ясумото играет очень красивый, большеглазый актер Юдзо Кияма, восходящая «звезда», кумир молодежи. (Его Куросава снимал уже в роли молодого самурая в «Цубаки Сандзюро».) С прирожденной грацией он носит шелковое кимоно самурая, короткий меч и щегольскую косицу на макушке. Его черные глаза блистают клокочущим возмущением, он злобно пьет запрещенную в больнице сакэ, отказывается надеть медицинскую форму, принимает изящные, вызывающие позы, развалясь на нищенских циновках своей комнатушки или среди тощих кустов больничного сада. И режиссер вместе с операторами Асаичи Накаи и Такао Саито откровенно любуется фрондой молодого красавца.

Основного героя — Красную Бороду — они вначале показывают очень скупо. Могучая фигура, уверенные жесты, отрывистые интонации. Запоминается упорный, пронизывающий взгляд исподлобья да манера рассеянно почесывать бороду — снизу вверх. Пока — только это. Но надо помнить, что играет Красную Бороду Тосиро Мифунэ.

Следует ряд новелл, рассказывающих о судьбах больных. Эти новеллы служат как бы ступенями к сближению двух врачей.

И хотя ни сюжетно, ни стилистически эти новеллы между собой почти не связаны, они сливаются в общую потрясающую реалистическую картину народных бедствий, бесправия и страданий. Их объединяет боль.

Первая новелла — о безумной девушке. В глубине больничного сада стоит отдельный

«Красная Борода»



домик, выстроенный на средства богатого купца. Там живет, со специальной медицинской сестрой, душевнобольная красавица, обольстившая и затем, в припадке эротической жестокости, убившая двух молодых людей. Однажды, когда старого врача не было, в комнату, где картинно бездельничал Ясумото, вошла нарядно одетая женщина. Она молила о помощи, о снисхождении. Да, она убила двоих бездельников, но лишь мстя за насилия, совершенные над нею еще в детском возрасте.

Актриса Кеко Качава (она трогательно играла великодушную жену богача в фильме «Между небом и адом») ведет свой трагический рассказ в нарастающем темпе, с бурлящим темпераментом. Режиссер строит изысканно неуравновешенные мизанкадры, где безумная и слушающий ее врач мечутся в широкоугольнике экрана, освещенные мерцающим нижним светом, в своих шелестящих и переливающихся одеждах, на темном фоне легкой перегородки. Изловчившись, не переставая причитать, девушка связывает косынкой себя с опешившим Ясумото и впивается зубами в его шею, пытаясь одновременно проткнуть ему сонную артерию длинной и острой шпилькой. Жилы на лбу ее надуваются, дыхание с хриплыми стонами вырывается из груди, она, как змея, обвивается вокруг своей жертвы.

Только приход Красной Бороды спасает Ясумото от верной смерти. Чувствуя себя и провинившимся и обязанным, молодой врач соглашается помочь старшему и направляется с ним в палату умирающего старика.

После изысканной средневековой пластики этот новый эпизод поражает своим жестоким величием, скупой простотой и устрашающей силой. Красная Борода просит Ясумото освидетельствовать лежащего навзничь больного. Тот констатирует коматозное состояние, близкую смерть от рака желудка. «Печени», — поправляет старший и просит юношу внимательно наблюдать смерть пациента, ибо смерть есть момент наивысшего величия, или — высшего пафоса в жизни человека.

Мрачная философия! И в оправдание ее режиссер идет на, казалось бы, антиэстетический, недопустимый прием: он заставляет зрителя наблюдать смерть старика, близко видеть его запрокинутое лицо с заведенными под лоб глазами, его раскрытый рот, из которого вырываются слабые вздохи, похожие на икание. Но, преодолевая брезгливость, жалость, страх, вдруг начинаешь постигать правду мрачных слов врача: смерть старика, страдавшего в безмолвии, потому что моральные страдания его были сильнее физических, начинает казаться величественной. Искуплением, освобождением.

Эта длинная, лишенная внешнего движения, вызывающе построенная только на крупных планах сцена переходит в следующую, еще более неподвижную, еще более крупноплановую и, пожалуй, еще более страшную. В ней дочь умершего рассказывает историю своей жизни.

Страшная история! Я ее расскажу, тем более что в нашем прокате сократили «слишком длинный» фильм и вырезали эту великую сцену.

Итак, дочь умершего рассказала, что он был прекрасным мастером лаковых изделий. (Это большой человек в глазах Куросавы, тонкого знатока и собирателя старинных японских лаков.) Но в семейной жизни мастеру не повезло. Жена обманула его и убежала с подмастерьем. Старея и желая удержать любовника, она выдала за него замуж свою дочь, рассказчицу, и продолжала кровосмесительное сожительство, несмотря на то, что у дочери рождались дети.

Куросава находит, вероятно, единственный способ воплощения на экране этой грязной истории. Ни одного кадра не инсценировано, не сыграно, не снято. Все — от начала до конца — очень долго и монотонно рассказывает сидящая на корточках женщина, за спиной которой видно лицо слушающего Ясумото. Крупные планы сосредоточенного лица Красной Бороды изредка прерывают этот статичный, непомерно длинный план.

Куросава сознательно отказывается здесь от всех средств, кроме актерской игры.

Зато какой игры! Столько нестерпимого страдания, столько безутешного горя, униженной покорности, прерываемой изредка вспышками отвращения и гнева, сумела вложить молодая женщина в свой рассказ. Ее скорбная, сгорбленная фигурка, ее медленно шевелящиеся

руки, ее полные доверчивых слез глаза и вздрагивающие от обиды губы незабываемы.

Упомяну еще прозрачно-печальную и чистую историю любви ремесленника и крестьянской девушки, проданной родителями в жены нелюбимому, покорившейся, но потом покончившей самоубийством в объятиях своего возлюбленного. Она решена в сдержанных лирических тонах, снята мягкой размытой оптикой, на фоне залитых отсвечивающей водой и зыбким лунным светом рисовых полей, напоминающих старинные гравюры.

А эксцентрическая, буйная, яркая, акробатическая, прямо-таки цирковая сцена драки в публичном доме, когда Красная Борода решает вырвать из рук безжалостной содержательницы больную, доведенную почти до сумасшествия девочку! Пожилой врач один расправляется с десятком вышибал и сутенеров, показывая чудеса японской борьбы, достойные «Легенды о дзюдо» или «Семи самураев».

О, этот зубодробительный, членовредительский, костесокрушающий балет! Взлетающие руки, мелькающие в воздухе ноги, искаженные лица, свернутые челюсти, выпученные глаза! Хруст, хрип, уханье, кряхтенье, барабанный гул ударов! И в центре клубка разгоряченных тел — могучий, торжественный, будто бы священнодействующий Тосиро Мифунэ, вдохновенно крушащий, переламывающий, перемалывающий врагов руками, ногами, головой.

Балет — сказал я? Да, но чисто японский балет, сочетающий грацию и жестокость. И реализм! После самых головоломных драк в американских вестернах и детективах герои отряхиваются, и оказывается, что они едва помяли свои крахмальные воротнички. А здесь не то. Поверженные Красной Бородой мерзавцы расползаются с воем, блюют кровью и волочат искалеченные конечности. Мелькнула даже чья-то сломанная и выпирающая из-под кожи кость. Чью-то вывихнутую челюсть Красная Борода страшным ударом кулака, с жутким хрустом... ставит на место. И странно, все это — искусство, балет. Все на грани, но в пределах искусства. Все это проделывает Мифунэ и его партнеры, сохраняя изящество и юмор.

А фильм, стоивший Куросаве двух лет огромных усилий и всех наличных средств, дохода не принес. Он был признан и в Японии, и в Советском Союзе — получил почетный приз Союза кинематографистов на Московском фестивале 1965 года. Но это не спасло Куросаву от разорения: его фирма прогорела.

И тогда, как это часто бывает с прославленными неудачниками, поступило предложение из Голливуда. Оно выглядело соблазнительно и солидно: приезжайте, осмотритесь, не торопясь. Тема, сроки, смета будут согласованы с вашими намерениями. И Куросава поехал.

Перед отъездом он дал интервью корреспонденту французского журнала «Синема-66» Мишелю Минель (оно было напечатано под пышным заголовком «Визит к императору Японии»). В нем есть грустные откровения.

— Ощущаете ли вы одиночество, изолированность?

— Да, полное одиночество. И, конечно, это мучительно. Если бы я был окружен режиссерами, которые шли бы со мной, я чувствовал бы поддержку и мог бы сильнее сопротивляться давлению компаний. Но я одинок. Сейчас я не верю ни во взаимопонимание, ни в союз, ни в какое-либо возможное объединение с другими режиссерами. По правде сказать, они чувствуют себя очень удобно в креслах, предоставленных им крупными компаниями. Эти режиссеры обуржуазились. Они регулярно получают жалованье, но не отвечают ни за успех, ни за провал фильма. Они чиновники. Для них независимость означает абсолютную ответственность. А этого они не желают...»

Сам он, желая независимости и ответственности, поехал искать их в Голливуд, где его даже за руки не хватали, потому что руки эти были крепко связаны хитрейшими соглашениями и установившимися нравами. Где ему даже монтировать снятый материал не давали, где его сценарии, похоже, даже не удосуживались прочесть... Вот в какие «туманы» заводит художника одиночество.

Начиналось все хорошо. Осенью 1966 года во многих газетах разных стран появились сообщения вроде этого: «Стремительный поезд» — так будет называться цветной художе-

ственный фильм, который выдающийся японский кинорежиссер Акира Куросава начнет снимать этой осенью в США, в штате Нью-Йорк. Это первая картина, над которой Куросава будет работать за пределами родины. В фильме заняты только американские актеры»[8].

Но вскоре поток заметно иссяк, уступив место глухим слухам, что постановка не состоится. Куросава, подтверждая легенды о своей некоммуникабельности, в Голливуде отказывался давать интервью. Наконец, прорвавшемуся к нему журналисту Куросава признался, что хотел сделать глубокий философский фильм о тревогах современного общества, долго думал над образом времени, стремящегося, как поезд в неизвестность, а ему советовали ввести сцены с обнаженными женщинами и, уж во всяком случае, не обострять, не обострять...

Философский поезд так и не тронулся в путь. Его отмену не объясняли. В печать проникла весть, что замысел Куросавы изменился, теперь он будет ставить фильм «Самый тяжелый день». Сюжет его остался неизвестен, однако заглавие говорит, что голых дев и «необострения» и в этом замысле не предполагалось. Стоит ли говорить, что и этот замысел был похоронен.

Куросава метался между Соединенными Штатами и Японией, отмалчивался на вопросы журналистов, а время шло. Наконец в Японию прибыли представители американской фирмы «XX век Фокс», чтобы совместно с «Тохо» создать фильм «Тора-Тора-Тора» — о крупнейшем событии второй мировой войны, о вероломном нападении японцев на Пирл-Харбор. Вел переговоры известный продюсер Дариел Занук. Ставить боевик должен был, разумеется, видный и обязательно японский (нападала-то Япония!) режиссер... «Тохо» пригласила Куросаву. Он согласился. На пресс-конференции в Токио на вопрос о центральной мысли фильма он сказал, что хотел бы сделать «такой фильм, который бы помогал людям не повторять ошибок прошлого, помогал удерживать мир от войны»[9].

Занук договорился с Пентагоном о предоставлении для съемок авианосца «Йорктаун», множества самолетов разных конструкций, контингентов морской пехоты. Японские умельцы создали потрясающие макеты линкора «Нагато», авианосца «Акачи». К консультациям были привлечены адмиралы и генералы обеих стран, выжившие летчики-смертники «камикадзе» и жители Пирл-Харбора, бывшие свидетелями военных событий.

Но вскоре рекламные сообщения о миллионах долларов, тысячах солдат, сотнях самолетов — настоящих и макетов — сменились известиями о разногласиях, потом — о болезни Куросавы. Был пущен слух о крайнем переутомлении, о психической депрессии. Куросава должен был прибегнуть к консилиуму трех врачей, которые объявили его вменяемым и работоспособным. Тогда «XX век Фокс» широковещательно заявила о том, что «Куросава подал в отставку», даже не предупредив об этом самого режиссера. Год трудов, двадцать восемь вариантов сценария, отразившие борьбу режиссера-гуманиста с коммерсантами и милитаристами, — все пошло прахом.

Хуже того, на Куросаву подали в суд, требуя уплатить неустойку, и он должен был заплатить из последних оставшихся от «Красной Бороды» денег.

Фильм «Тора-Тора-Тора» поставили два режиссера — Кэндзи Фукусаку и Тосиро Масуда, не столь уже видные, но, несомненно, японские и сговорчивые. В картине, не имевшей художественного значения, впечатляли трюковые съемки взрывов, пожаров, потоплений. За несколькими вялыми фразами об ужасах войны явственно ощущалось бряцание оружием, прославление военной силы.

А Куросава вернулся в Японию, продал свой дом и вырученные деньги вложил в кинокомпанию «Четыре всадника». Одинокий всадник скликал друзей, чтоб вырваться из тумана. Нашлось трое смельчаков, прекрасные режиссеры Кейсуке Кинугаса, Кон Итикава, Масаки Кобаяси. Но денег у них было еще меньше. «Я мечтаю, чтобы со временем всадников стало 40, 400, 40 тысяч, 400 тысяч, чтобы молодым был открыт широкий путь», — сказал Куроса-

---

[8] «Советское искусство», 15 сентября 1966.
[9] «Неделя», 1969, № 8.

ва московскому журналисту Н. Мару [10]. Но сами цифры говорят о том, что он не особенно в свою мечту верил...

Во всяком случае, первым из четырех всадников пришлось идти в бой Куросаве. Он старался вооружиться получше: вновь обратился к творчеству своего любимого писателя Сюгоро Ямамото, к одному из его лучших сборников «Улица без сезонов». Решил делать фильм цветным, хотя и опасался из-за болезни глаз и отсутствия опыта. И, наконец, снял фильм за кратчайший срок — в двадцать восемь дней, почти весь на натуре, в достройках, сделанных на городской свалке.

Как и «Красная Борода», новая киноповесть Ямамото и Куросавы была выстроена из автономных эпизодов. Только вместо объединяющего образа (Красной Бороды), в «Додескадене»[11] отдельные эпизоды цементируются общим местом действия — поселком на городской свалке — и общей мыслью об иррациональности, разорванности человеческих связей в мире капитала.

Название и драматургическое обрамление фильму дал эпизод с безумным мальчиком, вообразившим себя вагоновожатым, из рассказа «Бежит по нашей улице трамвай». «До-дес-ка-ден! До-дес-ка-ден!» — звучит его бодрый го-

[10] «Литературная газета». 1971. № 32.

[11] В нашем прокате — «Под стук трамвайных колес».

«Додескаден»
(«Под стук трамвайных колес»)



лосок, подражая колесному перестуку на стыках. С удивительным правдоподобием играет безумного мальчика Иоситаки Дзуси. Его исполнение может служить образцом игры с воображаемыми предметами — фуражкой, часами, контролером — и вместе с тем — образцом тонкого, ненавязчивого изображения болезненного состояния. Звеня и постукивая, мчится воображаемый трамвай мимо привычных ко всему обывателей, чья жизнь столь же алогична и эфемерна. «До-дес-ка-ден» — как лейтмотив бессмыслицы — перемежает и объединяет все эпизоды.

А эпизоды эти, как и в предыдущем фильме, разнообразны и разностильны. Все — анекдотичны, как притчи. Их смысл несложен, режиссерское решение наглядно: белый воротничок клерка, старающегося сохранить чиновничье достоинство, контрастирует с нищетой его дома. Одна чета алкоголиков одета в ярко-желтый цвет, другая — в вызывающе красный. Так же окрашены их лачуги. Когда происходит обмен женами, кричащие краски перемешиваются, становятся вульгарными, пестрыми. Крикливой пестротой красок будоражит весь городок, вся свалка. Куросава даже подкрашивал землю, домишки, чтобы подчеркнуть бессмысленную суету здешних мест...

Но есть эпизоды тончайшие, исполненные возвышенной грусти и решенные изысканно.

Актер Хироси Акутагава (сын знаменитого писателя) играет человека, попавшего на дно из-за нестерпимой обиды — измены любимой жены. Он словно окаменел. Работает, ходит, ест механически, на оклики не отвечает; не моргая смотрит куда-то, будто бы в небытие. Раскаявшаяся жена ходит в его лачугу, носит ему еду, остается ночевать, пытается объяснить свою ошибку. Но, широко раскрыв неподвижные глаза, он слышит и не слышит ее. Его душа убита, как сухое дерево возле его лачуги, причудливо и страшно воздевшее сучья к небу. Цвет в этом эпизоде мягок, сумеречен, переливчат — от лилового к густо-красному, от багрового к сине-зеленому.

Но наибольшее впечатление производит новелла о безумном архитекторе и его шестилетнем сынишке. Прижавшись друг к другу, они прячутся от дождя в продуваемом насквозь ржавом кузове автомашины, иногда выползают на солнышко, чтобы безмятежно помечтать.

Обращаясь к ребенку как к взрослому, архитектор строит перед ним планы прекрасных домов — в античном, барочном, английском, японском стиле, окружает их парками с чугунными решетками, освещает люстрами, плафонами, свечами. И эти мечты возникают на экране в радостных акварельных тонах, в нежных расцветках — розовый, фисташковый, песочный, на фоне голубого неба и свежей зелени. И по контрасту с грязной и грубой расцветкой облупившегося кузова и каких-то ящиков, у которых живут отец и сын, эти архитектурные мечтания вызывают отчаяние своей красотой.

Но мальчик счастлив, он серьезно, солидно соглашается с отцом. Он в и д и т его мечты. А по вечерам он «зарабатывает» на жизнь. Обходя близлежащий «пьяный квартал», он заглядывает в ресторанчики, обжорки, столовки и выпрашивает объедки. Утром отец смакует ошметок ростбифа, лапшу от гарнира, маринованную макрель. Какую-то протухающую рыбу они поленились сварить. Заболели оба, но умер только малыш. Режиссер не побоялся показать страдания ребенка, судороги его худенького тельца, тихие слова, слетающие с воспаленных губ. Это — как часто бывает у Куросавы — средства в искусстве почти недозволенные, чрезмерные. Но смерть малыша решена с такой скорбной простотой, с такой высокой грустью, что убеждаешься: подлинному таланту все дозволено, все доступно.

Безумен современный мир, моделью которого служит городок без времен года, городок на свалке, на дне. Иррациональны и вместе с тем бытово правдоподобны судьба и поступки его униженных и оскорбленных обитателей. «До-дес-ка-ден!» — звучит голосок безумного мальчика. В центре городка, у водоразборной колонки, собираются женщины. Они судачат, переругиваются, хвастаются, признаются в прегрешениях, что-то стирают, что-то едят. И возникает впечатление, что это античный хор, олицетворение вечно справедливого и осмысляющего жизнь народного бытия.

Может быть, я ошибаюсь. Может быть, мне

это только показалось, что народная мудрость и справедливость витает где-то здесь, среди этих жен, любовниц, сестер, матерей. Может быть, это дух человеколюбия, дух высокой скорби о несовершенстве современного мира, пронизывающий фильм Куросавы...

Премьера «Додескадена» состоялась в Москве, на Международном кинофестивале 1971 года. Его привез сам Куросава, который впервые (это после стольких наград!) посетил международный кинофестиваль. Он приехал усталый и смущенный. Прямо с аэродрома попросился не в гостиницу, а в лес. И подмосковная березовая рощица одарила его маленьким крепким белым грибком. Он поднес его к губам, то ли понюхать, то ли почтительно поцеловать порождение чужой, но прекрасной природы.

Фильм, показанный вне конкурса, имел не только безусловный успех. Его по справедливости признали примером высочайшего режиссерского искусства.

Тогда мне посчастливилось беседовать с Куросавой в светлом кабинете нашего Союза кинематографистов, в тесном кругу наших режиссеров, актеров, киноведов. Я смотрел на его большие смуглые руки и с радостью замечал, как он оттаивает, становится открытым, искренним, чуточку даже ребячливым.

И вдруг он сказал, что огорчен тем, что не может передать на хранение в Москву свою

«Дерсу Узала»



коллекцию старинных лаков: при перемене климата они могут погибнуть. Зачем же хранить их в Москве? И с покоряющей откровенностью недоступный, некоммуникабельный «император» Куросава сказал, что он мучим тяжелым предчувствием какой-то беды. Может быть, это грянет беда мировая — война. Или национальная — землетрясение. Или его личная беда. Лаки — любовь всей его жизни, и ему казалось, что именно в Москве, где сам воздух излучает спокойствие, коллекция сохранилась бы вернее.

Всем стало не по себе. Кто-то умело перевел разговор. Но я не могу забыть этих слов Куросавы. Великий художник, национальная гордость Японии — он живет в томлении недобрых предчувствий, в тоске и страхе.

Вскоре Куросава уехал по каким-то делам в Париж. Обещал вернуться в Москву, где «с удовольствием поставил бы фильм». Что-нибудь из его любимой русской классической литературы. Может быть, Толстого, Чехова? А может быть, современного советского писателя?

И вдруг из Токио приходит весть: Куросава пытался покончить самоубийством. Причины неизвестны. Похолодев, я вспомнил о предощущении беды, про которое он недавно говорил.

Мы каждый день пытались что-нибудь узнать. Японские и европейские газеты нескромно судачили о финансовых затруднениях «Четырех всадников», о творческом кризисе, намекали даже на психическую неуравновешенность, так любезно открытую американцами на постановке «Тора-Тора-Тора». К счастью, жизнь Куросавы удалось спасти. И мы перестали следить за сообщениями, похожими на сплетни. С большим и сложным человеком произошло несчастье. Надо только радоваться, что все обошлось. И нечего омрачать эту радость праздным любопытством.

...Куросава поправляется. Куросава возвращается к работе. И, наконец, самая радостная весть: Куросава едет в Москву, он будет ставить «Дерсу Узала», по Арсеньеву.

В беседе с корреспондентом ТАСС Куросава сказал: «Я часто задумываюсь над тем — почему люди не стараются быть счастливыми, а, наоборот, как будто нарочно стремятся к несчастью. Например, они загрязняют окружающую среду. Кучка людей в погоне за прибылями загрязнила всю Японию. Не пройдет и 20 лет, как в Японии невозможно будет жить. В Токио воздух загрязнен до такой степени, что уже нечем дышать. В Токийском заливе вода похожа на какую-то тягучую маслянистую жидкость. Чтобы привлечь всеобщее внимание к этой острой проблеме, я хочу снять фильм о загрязнении окружающей среды. Я понимаю, что снимать такой фильм только в Японии бессмысленно, поскольку проблема эта актуальна и для других стран»...[12]

Думаю, книги Арсеньева и образ охотника-гольда Дерсу Узала привлекли Куросаву облагораживающим, живительным чувством единства человека и природы. Глубоким своим и чистым дыханием.

Началась работа. Сценарий писали Юрий Нагибин и Акира Куросава одновременно, каждый — свой вариант, чтобы потом соединить, выбирая лучшее. Наряду с советскими, мосфильмовскими, художниками, операторами, организаторами производства Куросава привлек нескольких своих постоянных японских сотрудников, в том числе и оператора Асакадзу Накаи.

В ходе поисков исполнителя роли охотника-гольда было совершено открытие! Был открыт в бурятском национальном театре великолепный артист Максим Мунзук. На съемках Куросава говорил, что лучшего, более тонкого, гибкого, близкого к природе артиста, чем Мунзук, он себе не представляет. Много возвышенных похвал обратил он и к исполнителю роли Арсеньева — Соломину, остался доволен и другими советскими сотрудниками.

Наша пресса много писала и о съемках, и о готовом фильме.

Мы, советские кинематографисты, гордимся тем, что на «Мосфильме» сделал фильм Акира Куросава. Гордимся дружественным взаимопониманием и ничем не омраченным сотрудничеством с ним. Гордимся и тем, что после трагических неудач за пределами своей родины, пос-

---

[12] «Литературная газета», 10 января 1973 г.

ле бесплодных переговоров в нескольких европейских странах. именно у нас Куросава сделал свой фильм.

Я вижу недостатки этого фильма. Они в первую очередь касаются сценария, драматургической композиции. Авторам не удалось превратить прозаическое повествование Арсеньева в органически цельную ткань фильма. Он распадается на эпизоды. Правда, и «Красная Борода», и «Додескаден» были фрагментарны. Но там поражало разнообразие настроений, стилей, приемов. атмосферы отдельных эпизодов, объединенных, как я старался показать выше, центральным человеческим характером или поразительным контрастом иррационального с бытовым. Такого сделать в «Дерсу Узала» не удалось. Эпизоды фильма одноплановы, однотонны. Поэтому фильм, особенно во второй части, кажется растянутым, вялым. В нем есть и великолепные сцены: первое появление Дерсу у костра, когда кажется, что сама тайга, могучая, таинственная и прекрасная, породила и прислала его. Разговор с тигром. Борьба Дерсу и Арсеньева с вихрем на ледяном поле. Во всех этих эпизодах, подлинно реалистических, — тончайшее режиссерское ощущение природы, ее слитности с человеком, ее горделивой красоты. По цвету они сделаны спокойно, достоверно и с безукоризненным вкусом.

Но есть и более слабые сцены, например, на квартире Арсеньева в Хабаровске, где актеры не нашли что́ играть.

Однако в целом фильм производит сильное и, я бы сказал, очистительное впечатление. Природа России, нашего Дальнего Востока глубоко и благородно прочувствована японским художником. И это тоже заставляет меня радоваться и гордиться.

«Дерсу Узала» получил всемирное признание. Оно начиналось с Главного приза Московского Международного фестиваля 1975 года. Оно прокатилось по Японии, Европе, Америке. В Соединенных Штатах фильму был присужден «Оскар» — высшая награда Американской киноакадемии.

Одинокий всадник выбрался из тумана и встретил друзей. Плечом к плечу с друзьями он одержал победу.

Его путь продолжается. Какие еще победы и испытания, проблемы и свершения, мысли и ощущения заставит его пережить судьба, именуемая иначе кинематограф?

В цитированном мною выше интервью корреспонденту ТАСС Акира Куросава сказал: «Даже если бы и вернулась моя молодость и мне снова пришлось бы определить свой жизненный путь, то я, видимо, опять избрал бы кино, поскольку не представляю, на что еще я могу быть способен. Словом, если бы я родился заново, то все равно избрал бы эту профессию. Она принесла мне много счастья, хотя одновременно принесла и много мук».

А счастье и муки воспитали в Куросаве горделивое достоинство большого, честного художника. И обеспечили ему место в истории.

Синерама

Венгрия

Закончил съемки нового игрового фильма известный венгерский режиссер Золтан Фабри. «Пятая печать», поставленная по роману Ференца Шанта, с первых кадров переносит зрителей в 1944 год.

...Маленький будапештский ресторанчик, четверо друзей за стаканчиком вина судачат о политике. В стране хозяйничают фашисты, но друзей это не интересует: судьба войны все равно от них не зависит, для них главное — переждать военный кошмар, выжить. Но и для этих людей настает время испытаний. Арестованные по чьему-то доносу, они попадают в лапы доморощенного фашистского философа, который ставит их перед выбором: их отпустят на свободу, если каждый из них даст пощечину осужденному на смерть коммунисту, участнику движения Сопротивления. Трое из четверых выберут не подлость, а смерть. Лишь один выполнит приказание палача и выйдет на свободу.

«Гимном человеческому достоинству» назвала фильм венгерская кинокритика.

Стремлением Фабри было создать произведение о необходимости выбора, произведение, подтверждающее мысль о том, что войну нельзя «переждать» и что нет «маленьких» людей, потому что «маленький» человек в решающий момент может стать или героем, или предателем.

Судя по откликам венгерской кинопрессы, режиссеру удалось создать сильный, правдивый фильм.

●

Все свои фильмы венгерский режиссер Марта Месарош посвящает женщинам, рассказывает о их судьбах.

«Меня особенно интересуют те типы женщин, которые обладают решительным, сильным характером, не ищут в личной жизни легких бескомпромиссных решений», — отметила в своем недавнем интервью корреспонденту журнала «Фильмвилаг» Месарош.

Героини фильмов Месарош — как правило, работницы фабрик и заводов — на работе и в общественной жизни имеют равные с мужчинами права. В личной же жизни мужчины подчас все еще отводят женщине подчиненную роль. Стремление к подлинному равноправию в семье отличает героинь и «Свободного дыхания», и «Удочерения» (в советском прокате «Дом на окраине»).

В последнем фильме — «Девять месяцев» Марта Месарош расширяет круг своих наблюдений. На этот раз рассматривается совместная жизнь двух одиноких людей, для каждого из которых первая попытка обзавестись семьей окончилась неудачей. История отношений молодой работницы Юлии и инженера Яноша — это история трудной любви. И хотя Янош после первого же дня знакомства предлагает девушке выйти за него замуж, Юлия, чувствуя поспешность такого решения, долго раздумывает и колеблется, прежде чем согласиться. Тем более что существует и осложняющее их отношения обстоятельство — ребенок Юлии от первого брака. Сначала она скрывает это от Яноша, ко-

«Девять месяцев», режиссер Марта Месарош (фото из журнала «Фильм», Польша)



торый, узнав обо всем, устраивает ей сцену. Затем герой примиряется с ситуацией и даже вместе с Юлией навещает ребенка в деревне, где он живет у родных...

Проходят месяцы. Юлия готовится к сдаче экзаменов на заочном отделении. Янош заботится о постройке собственного дома для будущей семьи — все приближается к счастливому концу, но «хеппи энда» не будет. Янош, несмотря на просьбы Юлии, так и не сказал своим родителям, что он собирается жениться на женщине, у которой есть ребенок от первого брака и скоро будет второй... Разочарованная и оскорбленная, Юлия уходит от него.

...Вскоре на свет появляется второй ребенок Юлии. И хотя молодая женщина порвала со своим бывшим возлюбленным, она не чувствует себя одинокой — так звучат заключительные кадры фильма.

В главных ролях заняты известный польский актер Ян Новицкий и венгерская актриса Шарлотта Янчо.

Фильмы Марты Месарош не раз завоевывали призы на международных фестивалях. Так, в 1975 году фильм «Дом на окраине» получил Главный приз на фестивале в Западном Берлине. «Девять месяцев» — лауреат Тегеранского кинофестиваля 1976 года (приз за лучшее исполнение женской роли).

В. Буряков

Куба

Первой кубинской картиной, выпущенной в 1977 году, стал фильм «Ранчеадор» режиссера Серхио Хираля, известного советскому зрителю по фильму «Другой Франсиско», который демонстрировался на IX Международном кинофестивале в Москве. За воплощение образа Франсиско актер Мигель Бенавидес был удостоен приза за лучшее исполнение мужской роли.

«Другой Франсиско» — первая попытка кинематографическими средствами проанализировать феномен рабства на Кубе в XIX веке в социально-экономическом и политическом контексте времени. За основу фильма авторы взяли роман Ансельмо Суареса Ромеро «Франсиско», написанный в 1839 году. Эта книга, несмотря на отразившуюся в ней картину рабства с позиций буржуазного гуманизма, тем не менее имела определенное прогрессивное значение для своего времени, поскольку протестовала против жесточайшей эксплуатации рабов — рубщиков сахарного тростника. Создатели фильма были вынуждены идти за романом и одновременно спорить с ним.

«Ранчеадор» — второй полнометражный фильм Серхио Хираля и первый, снятый им в цвете. Бегство черных рабов в горы и глухие леса в поисках свободы и спасения от ужасов эксплуатации привело к возникновению ранчеадоров — так называли на Кубе охотников за беглыми неграми (симарронами). Местные помещики платили за каждого пойманного беглеца. Впрочем, и за убитого тоже — нужно было лишь предъявить в качестве доказательства отрезанное ухо раба.

«Любой эпизод прошлого, — говорит Серхио Хираль, — может служить для того, чтобы разоблачить и заклеймить аппарат угнетения вообще, независимо от того, какой системе он принадлежит: рабовладельческой, неоколониалистской или империалистической. Исторический факт помогает сопоставить действительность разных эпох. В данном случае речь идет о ранчеадорах — позорнейшем порождении колониализма. Ранчеадор — это орудие репрессий, деклассированный элемент, который искал тем не менее не только материального благополучия, но и общественного признания».

В основу фильма легли страницы книги «Дневник ранчеадора», написанной кубинским писателем Сирило Вильяверде в середине прошлого века. Сам дневник — подлинный, его вел ранчеадор Франсиско Эстевес с 1838 по 1842 год. В нем описывается каждодневная «работа» профессионального охотника за людьми.

Этот историко-литературный документ более века находился в частных руках, пока после революции не стал достоянием Национальной библиотеки Хосе Марти. Над рукописью Вильяверде много поработал литературовед Роберто Фриоль; в 1974 году «Дневник ранчеадора» был издан.

Во время работы над фильмом авторы стремились сохранить историческую достоверность в воссоздании политического, социального и экономического облика эпохи. Поэтому рядом с персонажами, такими, как сам ранчеадор Эстевес и симаррон Матаперос, в фильме действуют герои, которых не было в книге, но чье присутствие оказалось необходимым для создания наиболее полной панорамы того времени. Так в фильме появились Лукас Вильегас, хозяин поместья, капитан Инфанте, представитель колониальной власти, и Моралес — бедный крестьянин.

Фильм снимался в Сороа, то есть именно в тех местах, где действовал со своей бандой ранчеадор Эстевес. Съемки продолжались 46 дней...

По мнению режиссера, актеры, участвовавшие в съемках картины, Рейнальдо Миравалес, Адольфо Льяурадо, Самуэль Клакстон и Сальвадор Вуд, внесли большой вклад в создание фильма. Серхио Хираль отмечал также, что в работе над фильмом он вместе с оператором Раулем Роригесом очень многое взял у документального кино, которое сформировало их как художников и к которому они оба до сих пор ощущают сильную привязанность.

●

Более ста фильмов выпустил Отдел мультипликационного кино ИКАИКа (Кубинского института киноискусства и кинопромышленности), который был сформирован в 1961 году. Зрители — маленькие и большие — с нетерпением ждут новых встреч с полюбившимися героями. Это заслуга небольшого коллектива кубинских мультипликаторов, которые должны были в процессе работы, прямо на ходу, решить ряд сложнейших технических,



«Ранчеадор», режиссер Серхио Хираль (фото из журнала «Куба», Куба)

творческих и организационных проблем.

Организационный период продолжался недолго — здесь все решил энтузиазм. Основная задача, которую поставили перед собой мультипликаторы, — найти свой собственный путь в этом виде кинематографического творчества, опираясь на достижения мировой мультипликации. Отдел разделился на три творческие группы. Учились в процессе работы, учили других. Все были молодые: ни одному из сотрудников отдела не было больше тридцати.

Авторы первых кубинских мультипликационных фильмов сразу же взялись за решение острых политических тем. Так, фильмы «Плайя-Хирон» и «Акула и сардина» (1961) явились откликом на актуальные события международной жизни. Копье сатиры было обращено в фильме «Серьезная пресса» на группы, пытавшиеся овладеть после революции средствами информации и прилагавшие максимум усилий для того, чтобы препятствовать революционному развитию страны.

Появились мультипликационные ленты для детей, носящие дидактический характер. В фильмах режиссера Хуана Падрона маленькие зрители узнают и о том, что мачете («Мачете») привезли на Кубу испанские колонизаторы, и о том, как этот нож постепенно превратился в орудие труда и оружие борьбы. В фильме «История велосипеда» рассказывается, как и когда был создан велосипед. Полезная информация сообщается юным зрителям увлекательно и весело. На Международном фестивале детского кино в Испании в 1975 году получил премию фильм Хуана Падрона «Стул». В юмористическом тоне он рассказывает о том, как в различные времена использовались стулья. В последнем кадре фильма показывается, как был «изобретен» самый важный стул на свете — школьная парта...

Уже несколько лет большой популярностью пользуется персонаж Эльпидио Вальдес («Приключения Эльпидио Вальдеса», «Эльпидио Вальдес против бронепоезда») режиссера Хуана Падрона. Зрители полюбили этого веселого парня, который борется против испанских колонизаторов. Его жизнь и борьба относятся к одному из важнейших периодов истории кубинского народа. Фильм звучит современно, восприятию помогает и звучащая с экрана кубинская народная музыка.

Маленькие зрители последнего московского кинофестиваля узнали историю ослика — героя фильма Эрнана Энрикеса «Ослик-весельчак», которому так понравилась бабочка, что он даже научился летать...

Над новыми фильмами работают Эрнан Энрикес, Марио Ривас, Хуан Падрон, Мануэль Альфако, Пако Пратс, Хосе Рейес, Леонардо Пиньеро, Эразмо Хульбач и другие энтузиасты искусства мультипликации.

И. Быкова

США

Римская газета «Унита» опубликовала интервью видного американского режиссера Мартина Ритта (постановщика фильмов «Черная орхидея», «Человек», «Большая белая надежда» и многих других), приехавшего в Италию на премьеру своего нового фильма «Подставное лицо» («Чужое имя»).

Картина Ритта посвящена событиям времен маккартизма, когда многие американские кинематографисты, писатели, актеры лишились возможности получить работу, так как были занесены в «черные списки». Как известно, и сам режиссер в то время числился в таких списках. На вопрос журналистов, по-

чему он был в них занесен, Ритт ответил: «Никогда не выдвигалось определенных обвинений, никто не знал, в чем он оказался «виновен».

Идея создать фильм «Подставное лицо» родилась, рассказал режиссер, еще лет двадцать пять назад, но в то время для Ритта невозможно было не только поставить эту картину, но вообще найти работу. Восемь лет назад сценарист Уолрет Бернстайн и Ритт решили вернуться к теме маккартизма. Бернстайн написал сценарий, но долго не находилось продюсера, который согласился бы финансировать такой фильм. Тем более, добавил режиссер, что подобная ситуация в США может повториться и ныне. Отвечая на вопросы журналистов, Ритт выразил мнение, что следовало бы посвятить тому периоду в истории США не один, а много фильмов, с тем чтобы в них как можно полнее рассказать об «охоте на ведьм», устроенной сенатором Маккарти.

...Герой фильма — мелкий букмекер, ресторанный кассир — «одалживает» свое имя сначала одному телевизионному сценаристу, а потом и другим писателям и сценаристам, чьи произведения не берут ставить студии, ибо их авторы занесены в «черные списки». Эту роль играет известный комедийный актер Вуди Аллен. Фильм, подчеркнул Ритт, поставлен в ироническом ключе. Хотя в него включены и многие документальные кадры, показывающие комиссию Маккарти, процесс над супругами Розенберг, другие события, вошедшие в историю того печально знаменитого периода, Ритт отметил, что в фильме воссозданы подлинные ситуации, пережитые им самим, и что это — «первый подлинный политический фильм в Соединенных Штатах, первый, в котором говорится, что человек имеет право быть коммунистом. А заявить об этом в Америке нелегко»...

А. Попова

●

В картине «Побег Логана», поставленной режиссером Майклом Андерсоном по роману Уильяма Нолана и Джорджа Клейтона Джонсона, преобладают три цвета: желтый, зеленый и красный. По замыслу авторов фильма в костюмы таких цветов одеты герои в зависимости от возраста. В желтом — те, кому еще нет 17 лет, в зеленом — от 17 до 23, в красном — от 23 до 30. Людей старше этого возраста в фильме нет.

Оказывается, обществом правит компьютер-тиран, который регулирует жизнь его обитателей с момента рождения до смерти: согласно программе все умирают в 30 лет, чтобы затем возродиться вновь. Любая «ересь», любая попытка жить вне контроля компьютера подавляются беспощадно — еще никто не мог выбраться живым из подземного мира — бункера.

Логан (актер Майкл Йорк), один из служителей компьютера, получает от него задание выяснить, что лежит за пределами бункера, ибо, по данным «правящей машины», несколько человек на протяжении ряда лет все-таки бежали из-под присмотра; это наводит на подозрение, что в подземном городе действует тайная, «еретическая» организация. Логан вместе со своей спутницей находят «волшебную дверь» и впервые оказываются под открытым небом. Яркие краски земли, вновь бурно расцветшей после опустошительной (вероятно, военной) катастрофы, резко контрастируют с развалинами вашингтонского Капитолия, правительственных зданий, с поросшими бурьяном скверами. Но среди всего этого пейзажа Логан находит лишь одного — старого, — возможно, единственно уцелевшего человека (в этой роли блестяще выступил известный актер Питер Устинов), доживающего свой век в тиши и покое, нарушаемом лишь мяуканьем неимоверного количества кошек. Так Логан узнает, что можно стать стариком и умереть естественной смертью, без последующего «возрождения». С этим знанием он возвращается в город, где его рассказ очередные жертвы, направляющиеся на «аттракцион возрождения», просто не хотят слушать, но где его показания беспристрастно анализирует компьютер. Для него это, впрочем, оказывается роковым: данные Логана ломают привычную схему счетной машины, нарушают код, и она выходит из строя. Из рушащегося «идеального мира молодых» выходят к солнцу и старости люди XXIII века...

«Побег Логана» обошелся студии в 8 миллионов долларов, это была самая большая постановка студии «Метро-Голдвин-Майер» за последние 10 лет. Вероятно, она оправдала себя, поскольку вслед за «Логаном» на МГМ начались съемки ленты Дональда Кэммела «Семя демона», где опять главным действующим лицом является компьютер.

●

Музыка в американских фильмах, как считают в Голливуде, — не просто один из «сопутствующих» элементов, но составная успеха. По словам «независимого» продюсера на службе студии «Парамаунт» Роберта Эванса, «треть коэффициента популярности» фильма у зрителей следует отнести «на счет» музыкального сопровождения. Поэтому продюсеры и режиссеры все чаще работают в тесном контакте с композиторами, вкрапливая музыкальные темы в эпизоды картин. Если в прошлом, скажем, в мюзиклах, музыка властвовала на экране в силу жанровых тенденций, то сегодня — она компонент каждого режиссерского проекта.

Изменилась, конечно, и манера. Раньше в Голливуде одним из самых влиятельных композиторов был Эрих Вольфганг Корнгольд, работавший на студии «Уорнер Бразерс» и сочинявший в легком опереточном — «венском» — ключе. Сегодня успех сопутствует композиторам, чье творчество смогло «вписаться» в современное звучание американского кинематографа. В этом плане работает, например, Лало Шифрин, написавший музыку к комедии «Четыре мушкетера» и одновременно к «гладиаторскому» фильму с Брюсом Ли «Вход в «Дракон», а также к «полицейским» лентам «Буллит» и «Грязнуля Гарри».

Эта «творческая гибкость» (как отмечают американские кинообозреватели) голливудских композиторов, проявляющаяся и у актеров и у режиссеров, — характерная черта современного «большого Голливуда» вообще. Джон Вильямс, например, работавший вместе с Робертом Олтменом над лентой «Образы», затем

стал специализироваться на «картинах-катастрофах»: в его активе «Челюсти», «Многоэтажный ад» и «Землетрясение». Дэвид Шайр, участвовавший в создании комедии Николса «Богатство» и в работе Фрэнсиса Форда Копполы «Подслушивание», затем написал музыку к «картине-катастрофе» «Гинденбург». Джерри Голдсмит, автор музыкального сопровождения к фильму «Паттон», впоследствии участвовал в работе над «кассовой» лентой «Папийон» и «Китайским кварталом».

●

В американском кинопрокате широко используется способ рекламы картин, которую журналисты нарекли «реклама исподволь». Трейлеры — так называются рекламные ролики, представляющие выходящую на экраны ленту. «Трейлер» состоит из нескольких сцен, показывающих общую направленность картины: если, скажем, зрителю рекламируют «фильм ужасов» — то это самые жуткие кадры. Сам фильм впоследствии может оказаться неинтересным, но «трейлер», как правило, должен интриговать.

Роберт Фабер, возглавляющий отдел «трейлеров» на студии «Юниверсал», поясняет, что «трейлеры» (в переводе — «прицепы») клеят на конце пленки демонстрировавшегося фильма и прокручивают обычно в перерыве между сеансами. Впервые «трейлеры» начали использоваться в Нью-Йорке и поначалу были просто рисованными заставками с титрами, поясняющими содержание будущей картины.

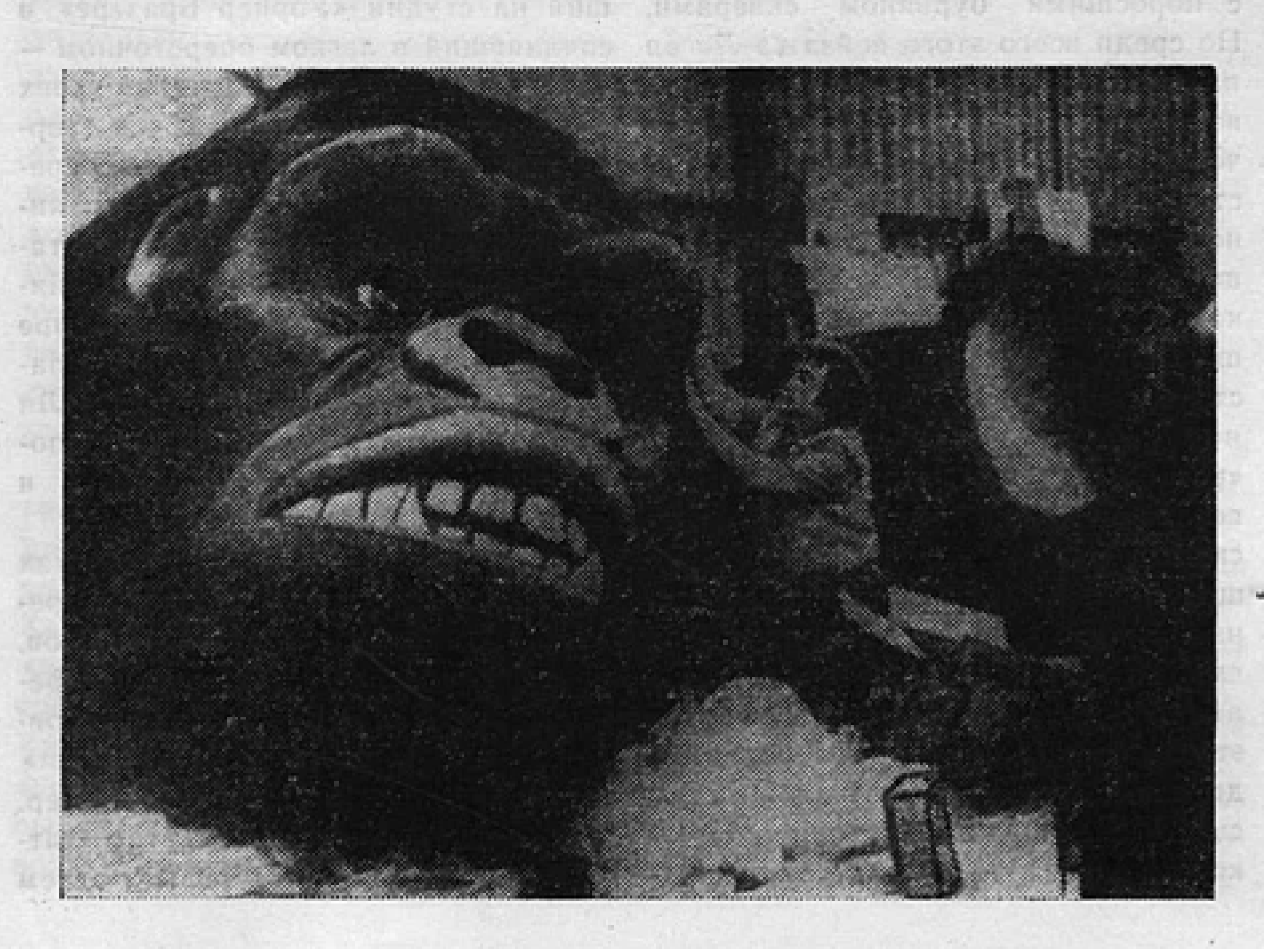
«Трейлеры» возникли еще до звукового кино. В начале их в основном распространяла служба проката, затем к их изготовлению подключились и отдельные фирмы, которые нанимали крупные студии. «Сейчас, как ни странно, — говорит Фабер, — значительное число «трейлеров» опять делается в Нью-Йорке. Но это потому, что там работает большинство прокатных компаний и студии заключают с этими предприятиями договоры на поставку необходимых «трейлеров». Практика эта приобрела широкий размах. Собственные отделы «трейлеров» имеют сегодня «Уорнер Бразерс» и «Юниверсал», но последние две пользуются еще и услугами «на стороне».

Работа над «трейлером» начинается, когда готов первый, грубый монтаж фильма. После просмотра пишется сценарий ролика, причем эта работа осуществляется в тесном контакте с отделом рекламы студии, ибо, по сути дела, является частью его деятельности

Фабер подтверждает что от ролика во многом зависит судьба ленты, ее восприятие зрителем. «Трейлер» для известной картины «Челюсти», подготовленный для «Юниверсал» фирмой «Калейдоскоп», Фабер, к примеру считает яркой демонстрацией «элегантного ужаса»; цель авторов была достигнута — создана «атмосфера напряженности», воспроизведен фон картины, чем и был подготовлен успех фильма в прокате

Структура «трейлера» меняется, становится более эмоциональной. Теперь вместо мелькания слов во весь экран — «колоссальный», «необыкновенный», «неподражаемый» — во весь экран дается действие. Создатели «трейлеров» сочетают в себе мастерство сценаристов, режиссеров, редакторов, но самое главное — им вменяется в обязанность понимать конъюнктуру рынка, особенно хорошо знать способы продажи картины.

Ю. Комов



Так «рождался» Кинг Конг — «герой» новой американской ленты режиссера Джорджа Гиллермина (фото из журнала «Пари-матч», Франция)

●

Спустя более чем 40 лет после выхода на американские экраны фильма «Кинг Конг» созданного Эрнестом Шедсаком, Мэрианом Купером и Руфь Роуз в 1933 году, Голливуд вновь обратился к полузабытому сюжету об огромной обезьяне, влюбившейся в трогательную блондинку и нагоняющей страх на обитателей Нью-Йорка. Замысел создания нового «Кинг Конга» принадлежит известному итальянскому продюсеру Дино де Лаурентису, который ныне обосновался в США.

Новый «Кинг Конг» повествует о том, как в наши дни группа инженеров-нефтяников, проводящих геологические изыскания на некоем необитаемом острове, внезапно обнаруживает гигантскую обезьяну. Попав с помощью инженеров в Нью-Йорк и мучительно страдая от безнадежной любви к юной леди, Кинг Конг крушит все на своем пути, сеет разрушения, нагоняет на окружающих ужас. Только с большим трудом и многими жертвами,

с использованием новейшей военной техники людям удается в конце концов одолеть чудовище. «Во время сцены смерти Кинг Конга и старые и молодые зрители пускают слезу», — с торжеством констатировал Лаурентис, замысел которого, по его собственным словам, заключается в том, чтобы создать нечто среднее между «фильмом ужасов», «фильмом-катастрофой» и мелодрамой. Как отмечает западная кинокритика, образ обезьяны вызывает у зрителей двойственные чувства: Кинг Конга боятся, но в то же время и испытывают к нему, как и ко всем несчастным влюбленным, сострадание...

Над Кинг Конгом работали двадцать инженеров и специалистов по электронике. На алюминиевый каркас высотой с пятиэтажный дом и весом в 4 тонны была укреплена сложная гидравлическая система, приводящая в движение это сооружение и управляемая с дистанционного пульта. После съемок фильма огромная и страшная на вид кукла, умеющая ходить, прыгать, двигать пальцами, улыбаться, скалить зубы и моргать, была отправлена в целях рекламы по Соединенным Штатам, а потом и по странам Западной Европы.

Постановка нового «Кинг Конга», средства для которой были даны рядом американских и европейских банков, стоила почти 25 миллионов долларов, то есть больше, чем постановка «Клеопатры» — в прошлом самого дорогостоящего образца голливудской продукции. По подсчетам продюсера, этот фильм принесет ему от 50 до 100 миллионов долларов прибыли.

Натурные съемки производились в Бразилии, Нью-Йорке, на Гаваях и потребовали привлечения целой армии техников, множества механических приспособлений, автоматики и т. п. Автор сценария нового «Кинг Конга» — Лоренцо Сэмпл, режиссер — Джордж Гиллермин, постановщик нашумевшего фильма «Многоэтажный ад». Главную женскую роль исполняет бывшая манекенщица Джессика Ланг.

Л. Андреева

Чили (Патриотические силы)

После фашистского переворота режиссер Серхио Кастилья вынужден был эмигрировать из Чили.

«Всю жизнь я буду делать фильмы только о Чили, — сказал он в одном из своих интервью. — Я оптимист, я верю в объективные законы истории, в торжество свободы».

В подтверждение своих слов он создает фильм «Я хотела бы иметь сына», герои которого — дети, маленькие художники.

Судьба детей — судьба народа. Можно ли забыть фотографии, так часто встречающиеся в последние годы в прессе, с которых смотрят глаза чилийских детей, так много видевших, так много переживших. Они не по-детски серьезны и грустны: маленькие чилийцы разучились смеяться. В стране 15 тысяч безработных (число их все время увеличивается), 50 процентов детей страдает от хронического недоедания, более 5 тысяч находится на грани смерти от истощения. Дети бродяжничают, попрошайничают, роются в мусорных ямах в поисках пищи...

Пиночетовские идеологи выработали систему перевоспитания «неблагонадежных» детей в специальных центрах.

Но дети и в этих условиях рисуют. Рисуют то, что видят, и — как понимают увиденное. Их рисунки — своего рода документы времени, они-то и привлекли внимание кинематографиста.

В фильме «Я хотела бы иметь сына» Серхио Кастилья использует рисунки детей, запечатлевшие самые трагические дни кровавого путча. Вот на рисунке убитый Альенде. Звучит закадровый детский голос: «Президент находился во дворце Ла Монеда, когда на него напали фашисты. Он не сдался, и его убили. Мою родину продают империалистам». Другой ребенок рисует расстрел рабочих. И голос: «Погибли многие. Дети никогда не забудут того, что произошло в Чили».

Трагические рисунки следуют один за другим. В них нет радостных красок, солнца синевы чилийского неба, величавых гор. Но детский голос утверждает «Мы будем бороться, пока не победим»... Слова эти, как и весь изобразительный материал, сопровождаются песней замечательной чилийской поэтессы и композитора Виолетты Парра. В этой песне есть строка «Я хотела бы иметь сына, такого же прекрасного, как цветок... Я хотела бы научить сына быть верным родине...»

Следующий фильм Серхио Кастилья «Красная роза Камилы» — также о чилийских детях, живущих в эмиграции. На сей раз режиссер поставил документально-игровую картину. Девочка Камила вместе со своей семьей уехала в Швецию. Трагедия, казалось бы, для нее позади. Но пережитое живет в ее сердце. Даже ее забавы связаны с прошлым: девочка вместе с сестрой и отцом разыгрывает спектакль, персонажами которого являются чилийские фашисты, сама Камила, приклеив усики, гротесково изображает Пиночета...

В картине три части. Изображение в ней идет в контрапункте с текстом писем чилийских друзей Камилы, а ее голос за кадром как бы соотносит происходящее здесь с тем, что творится на родине.

В настоящее время Серхио Кастилья живет на Кубе. Молодой режиссер полон творческих планов. По-прежнему оставаясь верным своей теме, он собирается приступить к съемкам полнометражного игрового фильма-реконструкции (с участием кубинских и чилийских актеров); в его основе будут свидетельства узников, которым удалось вырваться из застенков чилийской хунты.

И. Сенина

Чехословакия

На киностудии «Баррандов» снимается последний фильм исторического триптиха Отакара Вавры «Освобождение Праги». Первые два — «Дни предательства» и «Соколово» — уже демонстрировались в советском прокате.

За 45 лет своей деятельности в кино режиссер неоднократно обращался к истории, стремясь, по его словам, «отразить развитие сознания чешского народа, проделавшего долгий путь от гуситских восстаний к социализму».

О событиях майского восстания 1945 года режиссер уже рассказывал в игровом фильме «Немая баррикада» и в документальной ленте «Дорога к баррикадам», куда были включены хроникальные кадры, снятые им в те незабываемые дни. Желая дать зрителю представление о неповторимости атмосферы восстания, когда мужество горожан помешало замыслу гитлеровских частей пройти через Прагу и сдаться в плен англо-американцам, авторы решили использовать в фильме хронику, монтируя ее с инсценированными драматическими эпизодами. Как и предыдущие два, фильм трилогии «Освобождение Праги» представляет собой документальную реконструкцию исторических событий.

Г. Компаниченко

●

«На хуторе, у леса» — так называется новый фильм Иржи Менцеля.

Это рассказ об одной пражской семье, выехавшей с детьми на летний отдых в деревню. Супругам удается снять прекрасную комнату в домике на опушке леса. Старый хозяин дома — Комарек, уставший от тяжелого крестьянского труда, хочет переехать к сыну, в горный район Словакии.

Красивая природа, беззаботная летняя деревенская жизнь так нравятся пражанам, что они решают, как только старик уедет, купить дом и участок, переоборудовать все по-своему и поселиться в деревне навсегда. Но старый Комарек привязался к своим жильцам и все откладывает и откладывает отъезд.

Режиссер особенно подчеркивает физическую крепость старика Комарека, видя в ней результат его многолетней связи с природой. Однако в фильме нет никакой идеализации патриархальности. Менцель вовсе не считает, что спасти от «невзгод цивилизации» может только «возвращение к природе». Две житейские позиции, заявленные в фильме, имеют свои достоинства и одновременно содержат очевидные противоречия. Именно на эти противоречия больше всего и обращает свое внимание режиссер, говоря о них то серьезно, то с мягкой улыбкой. Привыкшая к комфорту пражская семейка в условиях «одиночества у леса» постоянно наталкивается на непривычные трудности. Ее иллюзии о «вечном, безмятежном отдыхе» все чаще разбиваются о мелочи деревенского быта: то нужно истопить печь, то сходить за водой к дальнему колодцу. Есть в этих сценах что-то от сатиры на мещанство из серии чехословацких фильмов о семействе Гомольков (режиссер Ярослав Папоушек). Однако Менцеля интересует и тоска по простоте человеческих отношений, которые так усложнились среди жителей больших городов. И все-таки юмор — важная краска в фильме. Режиссер издевается над «философией» современных мещан, считающих, что стоит отъехать на несколько километров от города, как исчезнут все сложности и хлопоты, «связанные с цивилизацией».

Чехословацкая критика полагает, что фильм «На хуторе, у леса» явился одним из значительных произведений отечественного кинематографа последнего времени.

В. Ольгин



«На хуторе, у леса», режиссер Иржи Менцель (фото из журнала «Фильм», Польша)

В подготовке материалов раздела «За рубежом» этого номера принимал участие корреспондент ТАСС в Праге И. Масленников.

Григорий Бакланов

Шелестят на ветру березы...

И Земля наша в первые дни творения не была прекрасна. Это потом уже, когда наполнились моря и океаны и реки в провалах потекли, вымывая себе русла, стала наша Земля зеленая и обжитая. А вначале был хаос.

Вот и дело рук человеческих поначалу нередко бывает похоже на разрушение. Особенно если это огромная стройка. С земли сдирают ее травяной покров, срезают почву, которая создавалась веками. И громоздятся горы глины, а на месте будущих заводов, будущего города зияют котлованы.

Бульдозер движет перед собой срезанную глину; она, как живая, выворачивается перед его ножом, заслонят чуть видимую вдали деревеньку, тополя, сады. Словно на них движут гору.

Гончар бросает ком мокрой глины на гончарный круг, и под его руками, которые и тысячу, и две тысячи лет назад были такими же древними, мокрая глина, кружась, вытягивается вверх, обретает живую форму.

В проем двери видно отсюда небо, поле с тенями облаков и слышен железный стрекот. Горы глины, которые горами казались вблизи, не так уж велики отсюда. И вовсе крошечный на отдалении стрекочущий бульдозер.

Гончар бросает новый ком глины на крутящийся круг. Светит в дверь низкое закатное солнце. В его косом свете особенно резко, со всеми тенями, щербинками, волокнами видно стертое дерево порога. И так же ясно, четко видны руки гончара.

Кошка греется на солнце, выставя пушистый живот; ей скоро окотиться.

От проехавшей машины, которая на миг заслонила свет, вспрыгнула курица на порог, покудахтала, беспокоясь в меру, прошлась. Стала чистить клюв о дерево порога. Вся она видна против солнца.

Далеко стрекочет железный механизм, и особенно ощутимы здесь тишина, свет солнца предвечерний.

В оконце влетел стриж, покружился над склоненной головой гончара, вылетел в дверь. Все затряслось, задрожало, всполошно закудахтав, слетела курица с порога, и тень легла на вертящийся круг, на руки, творящие из глины.

Из распахнутой дверцы КрАЗа, кабина которого остановилась против двери, заслоня и небо и свет, ступили на вздрагивающую железную подножку, потом на деревянный порог резиновые сапоги. Они в глине, но голенища их щеголевато отвернуты белой подкладкой наружу.

Для современного человека и летящий в небе самолет, и ракета, в дыму и пламени, отрывающаяся от земли на экранах тысяч телевизоров, и любые машины и механизмы — все это привычное глазу зрелище. Но сколько людей в наши дни видело, как работает гончар?

Стоя на пороге, шофер — ему лет двадцать пять — смотрит на работу гончара, на его руки, на вращающийся гончарный круг, как в музее смотрят на старинные орудия труда. С технической точки зрения — каменный век, но шофер смотрит с вниманием и уважением.

И только когда из кома глины вытянулся вверх кувшин и круг остановился, шофер спросил:

— Отец, где бы тут молочка попить?

Стоят корчажки на полу. Во всех горлышках — косое солнце и тень внутри.

К свежевылепленному кувшину гончар прилепил глиняную ручку.

— Молочка? Где ж его теперь попьешь? Теперь молоко — в магазине. Успеешь до закрытия, попьешь.

У выезда из деревни застрял в глине «Жигуленок». Четверо парней, одетых, как женихи на свадьбу, пытаются вытолкнуть его, но так, чтобы самим не испачкаться при этом. Пятый — за рулем. Оттуда руководит.

— Разуваться придется, — говорит он.

— А техника на что?

— Двадцатый век, кто-нибудь выдернет.

Показался вертолет. Он словно боком летит над дорогой, низко и оглушительно. Четверо среди разъезженной глины, стараясь не увязнуть ботинками, машут летчику, свистят в два пальца:

— Командир, кинь тросик!

— Человек за бортом!

Вертолет как будто начал разворачиваться. Они еще сильнее замахали ему с земли, один даже галстук с шеи сорвал.

Вертолет быстро удаляется.

Один рокот мотора стихает, другой стал слышней: это на выезде из деревни показался КрАЗ. Четверо, загородив дорогу, машут остановиться.

Тот самый шофер, который спрашивал, где молока попить, в кабине КрАЗа.

На подножку вскочил один из парней.

— Шеф, выручай, пожалуйста!

Шофер с высоты своей кабины глянул вниз на «Жигуленка», застрявшего в глине. Глянул на часы.

— Хотел в магазин успеть до закрытия.

— Шеф, на свадьбу опаздываем!

— В самом деле на свадьбу?

— Погляди на нас.

Выбрав место посуше, стоят рядом с «Жигуленком» трое парней. В полуботинках посреди глины, в белых рубашках, двое в галстуках, третий держит галстук в руке.

— Женихи?

— Хуже! Свидетели.

— А невеста где?

— Невесту, как по воздуху... В самосвале промчали со скоростью света. А мы по жидкому асфальту вплавь.

«Жидкий асфальт» — это глина, после дождя залившая все вокруг. И легковая машина посреди нее. И трое парней в полуботинках. А четвертый на подножке ждет.

— Думал успеть до закрытия, — расстается с мечтой шофер.

— Шеф, о чем речь? На свадьбу едем, все будет.

— Да нет, я молока хотел взять.

— Будет молоко. От той самой коровы...

— Понятно... Позвали лошадь на свадьбу, она и думает: значит, понадобилось воду возить. Трос у вас есть?

— Трос? — переспросил парень, который стоял на подножке, и в свою очередь глянул на стоявших внизу. И пошло по цепочке:

— Трос есть?

— Трос?

— Ах, трос...

Тот, что сидел за рулем, покачал головой: нет, мол, троса.

— Шеф, — сказал парень на подножке, — у нас есть энтузиазм. А троса, понимаешь, как раз нету.

— Понимаю, — сказал шофер. И пошагал резиновыми сапогами по глине то ли хромая, то ли слишком вразвалку. А просители следовали за ним, стараясь ступать не в самую грязь, и объясняли на ходу:

— Нас только выдернуть.

— Невеста там ждет, волнуется.

Белоснежные невесты с букетами, женихи, «все в черных строгих костюмах», как танцевальные пары, ждут своей очереди. Не исключено, что если бы это действительно строились пары для танцев, некоторых партнеров поменяли бы местами. Но тут каждый сам себе выбирал, и теперь, оказавшись вместе в тесном помещении временного ЗАГСа, невесты мысленно сравнивают себя с другими.

Одна из невест тревожится:

— Ну что же они? То все сзади, сзади ехали, а теперь, когда нужны, нет их.

— Никуда не должны деться, — не очень уверенно бодрится жених.

Друзья успокаивают:

— Был бы жених, а свидетелей займем на один раз.

— Твой МАЗ где? Может, сгоняешь за ними?

— А я сейчас на панелевозе.

— В крайнем случае без свидетелей, наверное, можно? — предположила невеста.

— Обижаться будут...

Тут еще жених, совсем молодой, просунулся с просьбой. До этих пор он всем кивал, с каждым соглашался охотно, тем самым стараясь обратить на себя сочувственное внимание. И вдруг решился:

— А можно мы пока?

— Чего пока?

— Пока свидетелей нет, так мы с ней зарегистрируемся?

— Невтерпеж?

— Так наша очередь когда еще!.. Только через полтора месяца подойдет.

Он немного отодвинулся, и стала видна невеста, которую он, держа за руку, спиной заслонял. Ей в самом деле ждать непросто: она примерно так на шестом месяце.

Стоит невеста, как виноватая, а все смотрят на нее.

— Мы пока думали, пока собирались, — говорит она.

— Думали-то вы не сперва, а потом.

— Зато быстро собрались.

— Пока в очередь встали... — говорит жених.

Тут все начали его ободрять:

— Не робей, дело житейское.

— Пока умный думает, у мужика сын родится.

— Пропустим, что ли?

— Надо пропустить.

Тем временем готовятся к торжественному акту официальные лица. Фотограф заряжает пленку в аппарат. На заведующую ЗАГСом надевают что-то вроде чемпионской ленты.

От общественности поздравлять новобрачных будет сегодня Люба Несмачнова. И некто, имеющий опыт, инструктирует ее:

— Значит, Люба, так: пожелаешь им сначала, как говорится, успеха в работе и, так сказать, счастья в личной жизни. Пусть знают, что напутствует их не кто-нибудь, а передовой отделочник, портреты которого...

— Да ладно вам, Митрофан Егорыч, — сказала Люба, по-женски оглядывая себя в зеркале.

Митрофан Егорович споткнулся на полуслове и не очень уверенно продолжал:

— ...И чтобы план не страдал, само собою.

— Люди женятся, а вы — план.

— План пусть выполняют, — поддержал Митрофана Егоровича парень, как раз вошедший в дверь. — Пусть перевыполняют план по народонаселению.

И Любе подмигнул.

Заведующая ЗАГСом спросила строго:

— А вы откуда, товарищ?

— От общественности, — сказал он веско и на Любу показал.

— Не слушайте его, — сказала Люба. — Ну что ты представляешься, Николай? Обожди меня там.

— Там? Можно и там. Однако вы народ не томите зря. Народ праздновать хочет.

У столовой, которая рядом с ЗАГСом, — машины, машины, машины. И грузовые, и легковые, и в лентах, и в воздушных шарах. Только вертолетов нет, а так — весь современный транспорт, на котором приехали, будут разъезжаться.

Подъехал КрАЗ, а за ним на тросе — «Жигуленок». Пока отцепляли трос, двое кинулись в ЗАГС, успев крикнуть на ходу:

— Шеф, с нами пойдешь. Без тебя нас живьем съедят.

В столовой — плакаты: «Легче остановить дождь, чем девушку, собравшуюся замуж», «Влюбленные выспятся и на топорище». А под плакатами, за столами — несколько свадеб сразу. И Люба Несмачнова поздравляет молодых:

— ...В общем, желаем мы вам всего, чего сами себе пожелаете.

— Горько! — заорал Николай, подымая стакан.

— Обожди, Николай, — осадила его Лю-

ба. — Я еще вот что хочу сказать. Тут ни бабушек, ни дедушек. Какую жизнь себе построите, такая и будет. Так вот главное, чтобы жили дружно.

— Горько! — опять закричал Николай.

И в этот самый момент вошли в столовую четверо парней, которых привезли в «Жигуленке»: опоздавшие свидетели. Их заметили.

— Вот они наконец!

— Вы бы еще попозже.

— Мы уж хотели за вами трактор посылать.

— Хороши свидетели, нечего сказать.

— Товарищи, товарищи, минуточку! — призвали всех опоздавшие свидетели. — Товарищи, тут вот какое дело. С нами — кубинский товарищ. Кубинский товарищ лично хотел приветствовать молодоженов. Поприветствуем, товарищи, кубинского товарища.

Они первые захлопали, обращая всеобщее внимание на шофера, который привез их. За ними захлопали все. Люба, которая не успела закончить речь, стоя аплодировала, Николай — у него в руке стакан — выпил, поставил и тогда уж захлопал.

Шофе́ра подвели к Любе, как бы олицетворявшей в этот момент всю общественность. Один из парней говорил тем временем:

— Кубинский товарищ ничего не пьет, кроме молока и рома. Рома нет, поэтому поставьте ему молока.

И уже говорили за столами:

— Молока надо поставить.

— Откуда на свадьбе молоко?

— Надо — значит, должно быть.

Люба в некоторой растерянности подала «кубинскому товарищу» руку:

— Люба.

И — парням, которые его подвели:

— А как же он, кто же ему переводить будет?

— Ничего, ничего, кубинский товарищ понимает по-русски. Он сейчас вам сам скажет слово.

Опять захлопали, потом за столами затихло. И, улыбаясь обезоруживающей улыбкой, шофер сказал:

— Да врут они все, вы им больше верьте. В глине они завязли, я их на буксире тащил...

Тут общий хохот раздался, и еще больше захлопали ему.

За столами говорили:

— Я смотрю, вроде не похож.

— Это приведи меня под руки, скажи: «Вот он, американский товарищ», — и все меня примут за американца. Свободно. А чего?

Шофер, держа тем временем Любину руку в своей руке, говорил:

— А меня зовут Михаил.

— Ну вот что, Михаил, — отбирая Любину руку, сказал Николай, — она тебе руку не насовсем давала. Взял, понимаешь, и держит... Был бы кубинский товарищ, так уж ради братской дружбы, ладно...

И подал свою руку:

— Зикунов. Николай. Какие вопросы встретятся — обращаться через меня.

Вечер. Из освещенной столовой, из дверей ее, выводят под руки невесту, по сухому ведут к машине.

Отъезжают машины.

В кабине КрАЗа возвращаются со свадьбы трое: Михаил за рулем, Люба в середине и Николай с краю. Встречные машины освещают кабину. Тихо звучит музыка из приемника.

— Просторная у тебя кабина, кубинский товарищ, — говорит Николай. И повторил про себя, усмехнувшись: кубинский товарищ... Придумают ведь... Похлопал ладонью по сиденью. — Диван как у начальства в кабинете. Может, и мне на такую пересесть? Мягко. Как, Люба, переходить?

— Нравится — переходи.

— Нет, но ты-то как считаешь?

Люба не ответила. Михаил видит, что ей неприятно вести этот разговор. Может быть, при нем, постороннем, неприятно. Он ведет машину и приглядывается к ним обоим.

— А у вас что, поручение такое: поздравлять молодых? — спросил он Любу.

— Опытом делится, — Николай захохотал громко.

— Вот он правильно говорит, — сказала Люба, — опытом делюсь.

Она поняла дальний смысл этого вопроса и не скрывает, что поняла.

— Я всегда правильно говорю, — сказал Николай. Он выпил, доволен собой, ему хочется себя показать. — А чего я тебя в лицо не знаю? Недавно, что ли, здесь?

— Недавно, — подтвердил Михаил.

— Я вижу, что недавно. Ну ничего, будешь строить с нами город, будешь строить тракторный завод. А машину тебе хорошую дали.

Слева обходит их самосвал. Видней становится портрет женщины над зеркальцем под потолком кабины.

— Знакомая? — спросил Николай.

— Знакомая, — сказал Михаил.

— А чего это твоя знакомая и мне вроде бы знакома?

Встречные машины мешают самосвалу обойти их; от его нацеленных фар то светло становится в кабине, то опять сумеречно. Женщина улыбается с фотокарточки.

— Так это же Зыкина, — узнала Люба.

— Знакомая... — смеется Николай. — Таких знакомых у нее знаешь сколько? Полстраны!

Железный кузов самосвала поравнялся с ними, погромыхивает, как железная бочка. Николаю очень хочется показать себя:

— Вот на таком «шевролете» работал я, между прочим, на Кубани. От станицы до станицы — такса известная. Не доезжая, вылезешь из кабины, пассажиры уже сами собрали, можно не проверять. А тут попросились четверо с портфелями. Как чувствовал, брать не хотел. Упросили. Ну — ладно. Так что, ты думаешь, они мне говорят? «Мы люди государственные, машина государственная, платить не будем». Даже любопытно становится. «Мы люди государственные, машина государственная...» Спорить я не стал. Я вообще спорить не люблю. Сажусь обратно в кабину. Впереди машин — ни одной, сзади — дорога чистая. Скоростенку я на всякий случай поприжал, включаю подъемник. — Николай показал рукой, как поднялся кузов. — Как они посыпятся сверху! С горочки по железному кузову...

Михаил спросил:

— Ни один портфель в кузове не остался?

— Они за них держались, как за воздух.

— Врет он все, — смеется Люба. — Ну врешь ведь.

— «Мы люди государственные, машина государственная...»

— За это судить могли.

— Было б за что.

— А если б руки-ноги переломали? — Люба уже и верила и не верила.

— Жить захотят, живы будут.

— Это ж не дрова.

Очень довольный тем, что он — в центре внимания, Николай сказал:

— Отдельных жалоб не поступало. Что еще интересует, прошу задавать неясные вопросы.

— Спокойный ты мужик, — сказал Михаил.

— Физкультура помогает.

Николай глянул на Любу, глянул на Михаила. Сказал Любе:

— А ну, пересядь сюда.

— Чего мне пересаживаться?

— Пересядь. Хочу рядом с кубинским товарищем.

Но Люба не стала пересаживаться.

— Ничего, рядом со мной посидишь.

— Так. Ну что ж... Спокойный не я, спокойный у меня братишка, — сказал Николай. — Годами помоложе, но тоже на здоровье не жалуется. Штангу сто килограмм кидает свободно. Ему в мае месяце в армию идти, а он благородный поступок совершил. Теперь срок досиживает. Ну-ка включи погромче, твоя знакомая поет.

Поет Зыкина. Как уважающий себя рассказчик, Николай ждет, пока его попросят.

— Врешь ты, наверное? — говорит Люба. — Чтой-то ты мне про брата никогда не рассказывал.

— Не все враз, надо чего-то и на дальнейшую жизнь оставить, — сказал Николай не без значения. — Это начать вспоминать, где, чего, когда со мной случалось, это надо все дела бросить, сесть и рассказывать только. — Тут он закурил, настраиваясь на долгий рассказ. — Между прочим, братишку моего из себя вывести — это вне человеческих сил. Характер мой, точный. А тут идет с тренировки, самочувствие хорошее, настроение бодрое. Идет, сумку вверх подкидывает. Вдруг слышит: «Помогите! Помогите!..» Обстановка такая: тринадцать мужиков дерутся (это после посчи-

тали!), вокруг них одна женщина бегает. Как он должен понимать? Он понял нормально: бьют ее мужа. Кто ж мог знать, что это гости между собой задрались? Да деритесь, пока надоест! Но он честно предупредил, он, прежде чем разнимать, сказал им: «Ребята, у меня первый разряд по самбо». Они это во внимание не приняли. Тринадцать их было, тринадцать «скорых помощей» приехало. Четырнадцатая машина его повезла: милицейская. Говорят, перешел дозволенный предел самообороны. Ну уж, не знаю! И вот какой народ: он ради нее свой благородный поступок совершал, жертвовал, она же на суде против него давала свидетельские показания. Ну? Теперь срок досиживает. Мечтает сюда на стройку приехать. Я лично советую. Пускай себя выявляет.

— Какие-то у тебя истории все не к ночи. — сказала Люба, словно и правда испугавшись. — Наслушаешься — не заснешь.

— Спать будешь на работе. Кто в наши молодые годы по ночам спит?

Тут Николай похлопал ладонью по широкому, как диван, сиденью.

— Ну как, Люба, советуешь мне переходить на КрАЗ?

— А что ты меня спрашиваешь?

— Ну как же? Ты-то должна иметь мнение по этому вопросу. Твое слово тут не последнее.

Люба напевает про себя. Михаил ведет машину, посматривая то на нее, то на Николая. Встречные машины освещают им лица. Михаил выключил приемник. Теперь слышен только Любин голос.

Ночь. Огни стройки вдали.

Въехали в деревню, в ту самую, через которую перед вечером проезжал Михаил. Деревня доживает последние месяцы. Свалены бетонные блоки прямо на улице, плиты, бетонные трубы. Все это освещают фары в темноте. И освещают строителей с деревенскими девчатами: все парами, парами — стоят у заборов, сидят на сваленных досках.

— Вон там вагончик, — сказала Люба. — Там останови.

На перекрестке улиц, где отцепили его от трактора, стоит вагончик строителей, словно брошенный.

— Так. Здесь можно, — сказал Николай. — Здесь слезем, а ты...

— Слезем не все, — сказала Люба.

— И я говорю: не все, — подтвердил Николай. — Ему, например, дальше ехать.

Машина почти уже остановилась, и Люба спрыгнула, захлопнув и даже придержав снаружи дверь, не давая Николаю сойти вслед за ней.

— До свидания! — крикнула она снаружи. — Вдвоем не соскучитесь.

— Видал? — сказал Николай. — Не девка, а при тебе застеснялась. А ну, притормози.

Михаил, наоборот, дал газ.

— Чего ты? Вот чудак-человек.

Но тут встречная машина загородила дорогу, и Николай соскочил.

В котловане работает экскаватор. К нему под ковш задним ходом подает свой КрАЗ Михаил. Не рассчитал немного, и машина юзом по мокрой глине поползла вниз. В этот самый момент нанесло откуда-то молодого инженера. Еще и не разобрав хорошенько, что и как, он кинулся помогать криком:

— Кто ездит так? Кто так ездит? Это же глина! По ней, как по смазке. Думать надо, между прочим, головой!..

Михаил спокойно вылез из кабины, глянул под колеса. Отсюда, из котлована, видно, что человек кричит и размахивает руками наверху. А про что кричит — отсюда не разобрать: моторы ревут. Тем более что вслушиваться нет охоты.

Из кабин вылезли шоферы. Вылез Тимофеич, пожилой шофер. Вылез из подъехавшего МАЗа Николай Зикунов. Помахал рукой девчатам-штукатурам в окнах блочного дома; там и Люба тоже среди них.

Теперь сверху видно, как сбежавший в котлован молодой инженер горячится, размахивает руками.

Тимофеич сказал:

— Вот что значит голосистый петух: из яйца кричит.

В котловане инженер шел следом за Михаилом.

— Это же глина! Думать надо.

Михаил остановился.

— Между прочим, басить я тоже умею.

Тут подошли Тимофеич и Николай Зикунов. Заговорил Николай. Со всей старательностью, с лицом хоть и дурковатым немного, но явно сочувственным, нес он сплошной набор слов, по общему звучанию на что-то знакомое походивших. И завершилось это отчетливым:

— ...взятых на себя обязательств!

Если бы не ревели моторы, молодой инженер, возможно, сразу понял бы, что происходит. Но выражение старательности, сама интонация такая искренняя, а главное, завершающие слова Николая — все это было как бы ему в поддержку. И он, не разобрав, кивнул.

Тут Николай запустил новый набор слов, тоже по общему звучанию похожих на что-то такое знакомое, а завершилось это разборчивым и четким:

— ...соревнование передовиков!

Инженер уже с опаской смотрел на него.

— Не понимаю вас, товарищ.

И обратился ко всем:

— Давайте выручать машину. Бульдозер есть поблизости?

— Зачем бульдозер? Лучше трех солдат пригнать,— сказали ему как будто всерьез.

— Тросы есть?— продолжал он.— Можно сцепом двух-трех машин.

Тем временем экскаватор высыпал в кузов последний ковш глины, Михаил махнул экскаваторщику рукой, показал что-то, оттуда кивнули, и он сел в кабину. И экскаватор ковшом под задний борт очень просто подпихнул КрАЗ, помог ему выехать.

Другая машина спускалась под погрузку. Шоферы закуривали. Тимофеич говорил, глянув вслед удалявшемуся молодому инженеру:

— Это у него мысль есть такая полезная: сцепом. Вчера емкость везли, он налетел: «Сцепом надо было, сцепом!..»

Михаил сказал:

— На стройке хуже нет вот такого с инициативой. Кинет клич, а сам в сторону

— Где-то и ему надо ума набираться,— посвоему рассудил Тимофеич.

— А я, например, никогда не спорю,— сказал Николай.— Мне говорят, я говорю.

И тут он с дурашливым видом запустил такой набор слов, что только удивляться можно было, как у него на все это хватает дыхания. А в конце рявкнул, как на строевом плацу:

— ... ррапорт лучших бригад!

Михаил садился в кабину и тут увидел Любу наверху в окне. Помахал ей рукой. Люба крикнула:

— Молока хочешь, кубинский товарищ?

Михаил не понял, не расслышал: очень ревели моторы.

Люба показала бутылку молока. Он закивал. И тогда бутылка на веревке начала спускаться с шестого этажа по стене.

Николай видел это. Подумал, глядя в землю, подошел. Сказал строго:

— Ты, если близорукий, вдаль не заглядывай. Ясно говорю?

— А я и думаю, чего это я тебя не вижу?— прямо-таки удивился Михаил.— Близорукий, оказывается.

— Нет, ясно я говорю?

Бутылка уже была совсем близко. Михаил потянулся рукой. И тогда бутылка начала подыматься вверх.

Там, в окне, смеялись:

— Ишь, захотел без труда!

— Ты подымись за ней.

В это время подошла очередь Николая подавать свой самосвал под ковш. Не закрывая дверцы, одной рукой он вел машину, а сам высовывался из кабины, глядя под колеса.

Михаил пил молоко из бутылки, когда Николай Зикунов взбежал на шестой этаж, как на первый.

— Лапочки мои, а кто обо мне позаботится? Обшить, обстирать, накормить — ну совершенно же некому!

И пошел проверять по кошелкам, что кем принесено. Увидел огурец — откусил. И Вере, самой молодой в бригаде,— грозно:

— Ты покупала?

— Ну, я.

— Не «ну», а «здрасьте», когда старший по званию с тобой говорит. В армии не служила?— опять откусил со смаком.— Огурцы выбирать не умеешь. Это что? Горечь!

И, глянув с презрением на огурец, кинул остаток в рот.

Вера восхищена.

— Не приставай к девке,— сказала Люба.

— Люба, Любаша, гордость ты наша! Я рядом с тобой, как с доской почета.

Вспрыгнув на подоконник, он отплясывал в проеме окна почти что на самой бровочке бетонной, на высоте шести этажей. Отсюда, сверху, и экскаватор в котловане, и его МАЗ казались меньше.— Выходи, Люба, замуж, любить буду!

— За тебя, что ли?— спросила Галя, бригадир.

— Не обязательно, чтоб непосредственно за меня. Каждая жена не для мужа рожена!

— Ну чего дураком представляешься?— стыдясь за него, сказала Люба. Она знала, что Галя его не переносит, и, сама того не желая, видела его сейчас Галиными глазами. А Галя нарочно говорила:

— Вот человек молоко пьет, а сразу видно хорошего человека.

Михаил, действительно, с таким вкусом пил молоко, что, глядя на него, улыбнуться хотелось. Он отдал бутылку.

— Спасибо, девочки.

И хотел уходить.

— Это если смотреть, как кто молоко сосет, так лучше телка нет на земле человека.

С тем Николай отбил чечотку на краю окна и пригласил Михаила на свое место:

— Прошу!

Он только теперь как будто заметил его.

Глупо вот так ни с того ни с сего посреди рабочего дня плясать друг перед другом в окне, доказывать девчатам свою храбрость. Но и отказаться так просто нельзя было.

Михаил стоял, а все смотрели на него.

— Нет, конечно, если голова кружится... Бывает у некоторых голова слабая,— старался Николай еще и словом добить.— Болезнь есть такая — боязнь высоты...

И он сплясал на самом краю так, что страшно за него сделалось. При этом торжествующе выкрикивал вовсе несуразное:

— Не тот дурак, кто сеять влез на чердак, а кто ему там помогал!

И с последним притопом окончательно утвердил себя.

Михаил все так же стоял, только бледнел сильней. И Люба смотрела с радостным испугом, страшась своей догадки: неужели правда трусит? И уже всем неловко становилось. А самое трудное сейчас было уйти.

Николай спрыгнул внутрь победителем. Двумя пальцами снял пылинку с локтя, подул на нее, пуская по ветру.

Люба сказала тихо; она в некоторой растерянности была сейчас:

— Ну что ты смех собираешь?

— Дай двадцать рублей до получки.

— Не дам.

— Денег жалко?

Внизу Михаил отъезжал в своем КрАЗе.

— Тебя жаль,— сказала Люба.

— Так... Будем воспитывать.

И — Вере:

— Тебя Веркой зовут?

Вера обомлела радостно:

— Ага!

— Запиши: женщина как тень. К ней идешь — убегает, от нее бежишь — за тобой гонится.

И, выбрав в кошелке огурец получше, с достоинством удалился.

Вера так и сияла, так вся и светилась. Не знать, о чем речь шла, подумать можно со стороны: вот он, самый счастливый день в ее жизни.

А Галя сказала, как про свою жизнь говорят:

— Когда чужой, чего не посмеяться? За своего — стыдно.

— Что ты про него знаешь?— заступилась Люба.— Это он при вас представляется. Ты же не знаешь, какой он.

— Да мне-то зачем знать? Хорошо, хоть ты знаешь... Дуры мы, бабы, дуры привязчивые.— Галя вздохнула.— У меня у самой такой был... веселый. От которых плачут.

— Никого он не хуже.

— Ты мне говоришь или себе? Ну ладно, мне ты доказала. Себя-то сможешь убедить?

А Вера смотрела на них с простодушным страхом, что-то свое стараясь понять.

Каждое утро над стройкой, над дорогами, идущими к ней, над будущими заводами, над городом, уже возникающим, над деревней, к огородам которой вплотную придвинулась стройка, над эстакадами, над трубами ТЭЦ, над лесом и речными причалами встает солнце. Раздастся басовая сирена парохода, мощный рев ее возвысится и от реки покатится над стройкой, над всем, что создано трудом людей.

А с другого края, где темные на фоне утреннего солнца стоят трубы ТЭЦ, ответит еще мощней, словно это гудение выдохнуто из земных глубин.

Так прокатится несколько раз эхо, отвечая эху, а стройка уже живет.

Красивы в утреннем солнце поля, стога, туманы, тихие речные заводи. Но красив и труд людей.

Солнце поднимается из-за края земли, а выше него висят на своих подвесных лесенках электросварщики в касках, и снопы искр с треском взлетают над ними, освещая металлические конструкции. Отнимут щиток от лица — молодые ребята.

Внизу под ними, где будет со временем бетонный пол цеха, где будут поточные линии конвейера, разверзлись хляби земные. В них ползают бульдозеры, словно тонут в них.

А над сварщиками по бетонной кровле цеха носится на мотороллере девчонка, развозит рулоны рубероида. Лихо мчится она по крыше, а деревянные мостки, перекинутые над пустотой, перелетает, как по воздуху.

— Вот и я, девочки, научусь так,— говорит Вера, из окна дома глядя ей вслед.— Буду летать не хуже ее.

Их бригада отделочников работает на шестом этаже, и весь этаж из окон в окна пронизан солнцем.

С той стороны, где работает Люба, виден внизу котлован, экскаватор, машины, подъезжающие под ковш. Николай Зикунов отъехал только что, Тимофеич загружается. А Михаила что-то нет.

Стоя в своем окне, Вера запела тихонько: ни для кого, для себя самой; запела, словно вздохнула легко. И песня, как мысль общая, обошла всех.

Опять под ковш подал свою машину Николай. Опять подъехал на его место Тимофеич. А Михаила нет.

— Тимофеич!— позвала Люба сверху.

— Меня зовешь?— откликнулся Тимофеич.

— Тимофеич, новенького своего куда девали?

Тимофеич не слышит. Оглянулся и руками виновато развел.

— На КрАЗе который...

Тимофеич мотает головой: то ли не знает, то ли не слышит.

— Михаил где?— кричит Люба.— Чего-то нет его сегодня?

Но раньше, чем Тимофеич ответить успел, как тревогой по сердцу, резанула сирена «скорой помощи». Белая с крестами машина промчалась вдали по бетонке, сиреной расчищая себе путь.

И тут заметно стало, что под эстакадой, в сторону которой мчалась она, сгрудились машины, люди повысыпали из них. Но что случилось, отсюда не разглядеть.

А солнце встает такое ясное, летнее, мир вокруг так хорош. Быть может, только в такой час, когда кто-то ушел из него, живым открывается с особенной силой, как хорош мир.

Еще одна машина «скорой помощи» промчалась. Все туда же. И дым как будто стал подыматься вдали.

Любе вдруг не по себе сделалось.

— Пойти, что ли, узнать...— сказала она. И тут на этаж взбежала Анфиса, штукатур их бригады.

— Ой, девочки, там что случилось!.. Лучше б не видеть, лучше б не смотреть.

Анфиса даже зажмурилась.

— Я такая нервная, такая нервная стала! Я когда Оленьку грудью кормила, тут человек с лесов упал... Я глянула на него — ой! ой! о-ой! Как только у меня молоко не пропало?

— Кто ж тебя гнал смотреть?— сказала Галя.

— Нет, Галя, ты беспонятная какая-то. Человек ведь упал!

— Что там случилось?— спросила Люба.

— Там эта машина огромная...— Анфиса посмотрела вниз, чтоб показать, какая машина.— Вот такая, как эта. Нет, вроде побольше.

Тут КрАЗ подъехал, но не Михаил, а незнакомый шофер вылезал из него.

— Вот точно такая,— обрадовалась Анфиса.— Нет, девочки, у меня нервы стали, ну просто мое слабое место. Мне когда аппендицит вырезали...

— Слышали про твой аппендицит.

— Видали ее? Слышала... Ты слышала, а мне вырезали. Есть разница?— обиделась Анфиса.— Они как стали вырезать, я говорю: «Посчитайте». У нас в районе одной тоже вырезали, не посчитали инструменты, и ножницы зашили в животе. Мне это вовсе ни к чему. Они зашивать хотят, а я свое говорю: «Теперь заново посчитайте. Пока не сойдется, зашивать не дам». Ну, говорят, мы такой еще не видали! «Не видали — повидайте». Два раза заставляла пересчитывать.

— Что там случилось, ты можешь толком сказать?

— Машина, вот такая вот огромная, перевернулась ведь! Сверху летела, с откоса... Это каково?

Люба положила инструменты, пошла вниз. То все волновалась, а сейчас стала такая спокойная. Но девчата забеспокоились, на нее глядя.

Она вышла из подъезда, заваленного строительным мусором, дошла до угла дома, и тут подъезжает КрАЗ. В кабине — Михаил. Смотрит на нее. И она его увидела.

Вот в этот миг, когда уже не ждала увидеть, а увидела живого, глаза сказали больше, чем слова скажут.

Удар медных тарелок и медный, трубный всплеск горя. В первой машине, в кузове, прислонена к кабине крышка гроба; двое мужчин без шапок стоят по бокам ее, как часовые. Звучит похоронный марш.

Ушел из жизни человек.

Живые провожают его в последний путь. Для них мир остался таким же, каким был: и день летний, и небо дождевое над землей. Только все это сейчас увидено пристальней, потому что один из них не увидит этого уже никогда.

Под низким дождевым небом звучит похоронный марш. И по всему шоссе вслед за той машиной, где, как часовые, стоят двое без шапок, движутся самосвалы, бортовые машины, тяжелые грузовики.

И еще машины присоединяются к ним, разворачиваясь прямо на шоссе.

Остановилась стрела крана.

Повисла на тросах бетонная панель, которая плыла по воздуху.

Из кабины смотрит крановщица.

Машины с грузами останавливаются у въезда на шоссе, уступают дорогу.

На линии высоковольтных передач, на металлической опоре, стоят монтажники.

Стоят рабочие на строящемся доме.

— Кого хоронят?

— Шофер погиб.

— Молодой? Старый?

— Молодой был.

— Строителя хоронят.

Звучит похоронный марш.

Одна из машин, идущих в колонне, загудела. И передалось по колонне. Уже не слышно оркестра, только сплошное гудение медленно движущихся машин.

Гудят машины по всему шоссе. Шофера провожают шоферы.

Это слитное гудение прорезал крик ребенка, крик новорожденного. Здесь, на стройке, кричит новорожденный. Знать ничего не зная, он криком возглашает, что пришел в мир, и в этом его крике правота и утверждение жизни.

Там, где есть родные могилы, где родились люди, там земля обжитая.

И уже только крик новорожденного звучит над стройкой, над улицами будущего города.

А дождь хлещет, рухнувший с небес на землю теплый ливень. И люди бегут под дождем в укрытие.

Потоки воды текут по стеклу окна, под которым стоит отец новорожденного.

— Покажи!— кричит он сквозь потоки дождя по стеклу.— Чего там есть?

Ему показывают из-за стекла куколку, свитую в одеяло, неясно видное крошечное безбровое личико.

— Мужик родился!— возликовал молодой отец, весь мокрый под дождем.— Раньше всех в городе. Старожил будет!

Но и похвалиться некому, люди бегут от дождя под навесы, под козырьки подъездов.

Хлещет благодатный дождь, после которого все идет в рост.

На детской площадке под грибом-мухомором стоят Михаил и Люба. Она в спецовке, с покупками в руках: в перерыв бегала в магазин, да захватил дождь. Михаил только что вбежал под грибок, отряхивается, мокрый, запыхавшийся.

— Тебя увидал... Стоит под грибком.. Снова в детский сад записалась?

— А я под таким выросла,— говорит Люба.— Мне под ним — дом родной.

По всему первому этажу, в окнах — детские лица. Это воспитательницы загнали детей в дом, и те смотрят оттуда на дождь.

— Брат, бывало, каждое утро отводил нас с сестренкой. Матери неделями дома нет: проводник в поездах дальнего следования. Отец не очень занимался, да и некогда. Вот он, бывало, разбудит нас — мы спим, вставать не хотим, на него же еще ругаемся,— рассказывает Люба.— Зима, темно. Сонных оденет, ведет за руки в детский сад. Мы спим на ходу. А сам всего на четыре года старше. Таких братьев нет больше, не бывает.

Она посмотрела на Михаила с тем хорошим выражением глаз, с которым о брате говорила.

— Немного ты на него похож. Только он побольше. И ростом повыше. Брат у нас красавец.

— Где же он?— спросил Михаил.

Она то ли не слышала, то ли задумалась: смотрела Люба в свои мысли, и лицо у нее было доброе, хорошее.

— По морям плавает, вот где. По самым холодным морям. На берег по нескольку месяцев не ступает. Бывает, и звезд не видят над собой по неделе по целой. Подводник он. Такой он вообще спокойный, такой терпеливый... Вот — человек он! За ним любая была бы счастлива и горя не знала. А попалась ему...— Люба рукой махнула.— Не она, он ей попался.

В доме напротив детского сада, в окне первого этажа сидит старуха, по-крестьянски повязанная платочком, смотрит невидящими глазами. Мальчонка годовалый рядом с ней на подоконнике тянется рукой вверх, лапает ладошкой стекло изнутри: хочет дождь поймать.

Видно, издалека привезли ее сюда смотреть за ребенком, доживать здесь собственный век, где все для нее незнакомое, непривычное. Не первый день смотрит она вот так в окно на улицу: расшлепывая, разбрызгивая грязь, проносятся мимо огромные рычащие машины, каких и не видела раньше. Иная жизнь.

— А девочка у них ласковая,— говорит Люба, — такая прямо пушистенькая. Глазки точно как у него светятся. Я ездила, побыла с ней. Если б отдали, взяла бы себе.

Из всех окон детсада смотрят дети на стихающий дождь.

Смотрит старуха невидящими глазами.

Мальчонка тянется, тянется выше, шлепает ладошкой по стеклу изнутри.

Сквозь дождь видно, как ветер быстро гонит остатки низовых туч; они уже легкие, рваные. И солнце проглянуло, и небо высокое-высокое.

По дороге, идущей над откосом, ведет Михаил свою машину. Отсюда, с высоты, далеко видна стройка.

Солнце, которое утром вставало за трубами ТЭЦ, теперь стоит над рекою, скоро будет клониться к закату.

Вблизи леса — строительная площадка. Михаил остановил здесь машину. В кузове ее сложены бетонные блоки. Пока кран разгружает их, Михаил закурил, увидел придавленную кем-то покосившуюся осинку, пошел к ней, заметно прихрамывая.

Глубокий, рваный в сырой земле след мощных шин, сорванная кора у самого комля. Сочится белый ствол. Михаил стал осторожно выправлять деревце и тут увидел на земле под ним яркую шляпку подосиновика. Сорвал. Раздвинул траву. А там семейство целое на крепких высоких ножках тянется вверх.

Михаил вернулся в кабину, взял фуражку и с нею в руках пошел в лес.

У края бетонки стоит парень с рюкзаком, по-видимому, вновь приехавший, машет проезжающим машинам, просит остановиться. Машины все тяжелогруженые, проходят мимо, не останавливаясь.

Но вот пустой МАЗ промчался мимо. Промчался и стал у обочины. Парень радостно бежит к нему.

Из кабины вылез Николай Зикунов. Открыл капот, некоторое время возится в моторе.

Парень бежит к нему.

Николай закрыл капот. Оглядел машину. Он явно не спешит уезжать.

Парень подбежал. Так запыхался, что в первый момент слова не выговорит. Только улыбается, располагая к себе улыбкой.

— Шеф, на БСИ едешь?— и кивает доброжелательно, согласия прося.— Подбрось... Ага?

На парне студенческая стройотрядовская выгоревшая форма, резиновые сапоги.

Николай обошел машину, пиная скаты. Спокоен. Глубокомыслен. Нагнулся, заглянул под низ. И так сейчас обтянут брюками каменный его зад! Два пыльных отпечатка на нем: присаживался, видимо, от пыльных голенищ отпечаталось.

Распрямился Николай.

— Чего говоришь?

— На БСИ едешь? Подвези, будь человеком.

Опять Николай обошел машину, зачем-то высоко подымая ноги, словно по грязи. Хозяин. А парень стоит, ждет.

Опять нагнулся Николай, заглядывая под низ машины. Прямо перед парнем его туго обтянутый, несокрушимый зад. Распрямился.

— Чего говоришь?

— Я говорю: на БСИ едешь? На базу строительной индустрии?

А мимо проскакивают тяжелогруженые машины. Николай подошел к кабине. По очереди ставя сапоги на подножку, счищает щепочкой глину. Глянул на небо.

— А вроде распогодилось.

— Сводку передавали: в ближайшие двое суток дождей не ожидается,— охотно рассказывал парень.

— Сам слыхал сводку?

— Сам слышал.— И этим еще больше парень утверждал свое право на то, чтоб его подвезли.

— Это хорошо...— Николай уже в кабине сидел. И так, ни слова больше не сказав, дал газ, на ходу уже захлопнув за собой дверцу.

Ревет мотор Опустив стекло, выставя локоть наружу, курит в кабине Николай. Спокоен. Ни на кого он не сердит, никому ничего не должен. Курит. Дым в дверцу вытягивает.

Курит парень, сидя в железном кузове МАЗа на своем рюкзаке. Встречным ветром кидает длинные его волосы с затылка на лицо.

Сухой день ранней осени. Вдали — силуэт стройки. Солнце садится.

Косо взмывает в небо самолет: над развороченной землей, над машинами, идущими по дороге. Над огромным строительством. Косо уходит самолет в небо, разворачиваясь, становясь меньше. А вслед ему смотрят люди, смотрят из своих кабин шоферы, а машины идут по дороге. Смотрит парень из кузова, рукой прижимая волосы.

Вдруг МАЗ съехал с бетонки на проселочную дорогу. Парень сидит спиной к кабине и упустил тот момент, когда машина притормозила и просто было соскочить. Теперь опять МАЗ идет быстро, хотя дорога проселочная.

Парень стучит по кабине. Стал МАЗ. Парень спрыгнул на землю, подошел. Когда заговорил, обида звенела в голосе:

— Я ж тебя спрашивал как человека!..

— Чего говоришь?

— Ну характер у тебя...

— Физкультура помогает.

Парень закинул рюкзак за спину, пошел обратно в сторону бетонки, а Николай поехал дальше, не очень торопясь, ни на кого не обижаясь.

Был уже вечер, красный закат остывал в пруде. Зачерпывая воду из пруда ведром, Николай несколько раз окатил машину — и кабину, и крылья, и закрытые стекла,— полюбовался со стороны, остался доволен. Потом уже в кабине снял резиновые сапоги, размотал и сунул в голенища портянки, после чего надел на ноги полуботинки: черные к синему костюму. Ботинки пластмассовые, новые, блестят, как

лакированные. А он их, прежде чем на ноги надевать, каждый рукавом пиджака протер, полюбовался. И вообще всего себя оглядел, обчистился лишний раз, обтряхнулся. Только теперь, оставшись доволен собой, вымытой машиной, дал газ.

В комнате с геранями и репродуктором на комоде сумерничали после работы Галя, Вера и Люба. И тот же красный закат светил в окна. Бывает он такой щемящий, этот закатный свет, когда сразу вдруг человеку все вспомнится: и что осталось дома, и что было, и что могло бы быть...

Галя, бригадир, высокая, курящая, лет тридцати пяти. Она из тех женщин, что рано взвалили на себя мужскую работу, а от этого и мужскую хватку приобрели.

Сейчас Вера, макая ватку в стакан, подкрашивает Гале волосы. Она, в сущности, дитя еще; умчалась в дальнюю даль, самостоятельно определять свою жизнь. И поскольку матери тут нет, она — при Гале.

— Любе хорошо,— говорит Вера.— Она красивая.

— Красивая — еще не все счастье.— Галя затянулась сигаретным дымом, вслепую, на ощупь положила сигарету на край репродуктора.— Вон уж скольких со свадьбой поздравила, хоть бы ее кто поздравил наконец.

— Зато ей пишут... Напечатали бы мой портрет в газете, мне, может, тоже писали бы. Люб, дай мне какое-нибудь письмо, я, по крайней мере, переписку заведу.

— Бери,— сказала Люба.— Вон чемодан под кроватью.

Она подшивала спецовку, разложив на коленях, и напевала тихонько. Ту самую песенку, что тогда напевала в кабине, когда ехала со свадьбы, сидя рядом с Михаилом и Николаем. Возник звук мотора. Люба прислушалась. Машина проехала мимо, светом фар обойдя комнату.

— Пошлю ему фотку какой-нибудь артистки покрасивей: вот она — я в молодости!— придумывала Вера и сама радовалась.

— А он тебе актера пришлет: познакомились,— сказала Люба.

Опять слышна идущая машина.

Тихонько, для себя напевает Люба.

И эта же песенка, Любин голос слышен Михаилу в кабине его машины. Лежит рядом на сиденье фуражка, полная грибов.

Нагруженная бетонными блоками машина идет по дороге, раздвигая темноту светом фар.

Вера зажгла свет в комнате, и сразу за окнами стала ночь.

— Мне мать сама сказала: езжай,— рассказывает она, а Люба напевает тихонько.— А то, говорит, останешься, как я. У нас на фабрике в поселке — одни женщины, одни женщины. Мужчин вовсе мало, производство такое. Я, когда в школу пошла, нас пять первых классов было, да еще по три человека за партами сидели. А теперь хорошо, если хоть один класс наберется.

— Откуда ж тогда столько набралось?— спросила Галя.

— А у нас раньше воинская часть стояла. Мотострелковый полк...

— Вот и ты не очень кидайся. А то поведешь за руку в первый класс, а как по отчеству величать — неизвестно.— Галя опять затянулась, положила сигарету на край репродуктора. Но та съезжала, и дымок над ней подымался неровный от дрожания.

Грузовая машина остановилась за стеной. И громче, слышней стала песенка, которая у Любы сама пелась.

Затих мотор. Хлопнула дверца кабины. Одна за другой раскрылись снаружи створки окна. В чьих-то руках поднялся горшок герани и перенесен был на другое место.

Локтями на подоконник явился в окне Зикунов Николай, как в деревянной раме по плечи.

Смолкла песня. Николай смотрит из деревянной рамы, очень довольный собой.

Один за другим снял локти с подоконника, обчистил по очереди, опять положил. И пока он так обчищался, каждый увидеть мог, что он сегодня — в новом костюме. Но, кроме Веры, заметить это, пожалуй, некому. Вера вдруг застеснялась подкрашивать Гале волосы.

— Ну чего ты?— говорит Галя недовольно.

— Да вот... Смотрит.

Хихикнула стыдливо.

— Ничего,— сказала Галя,— наша хата небеленая, не покраснеет.

— Гляжу, вы тут все остроумные не по зарплате,— сказал Николай.

— А мы на сдельной,— ответила Галя.

Люба молчала. Как будто не видела его.

— Чем занимаемся?— спросил Николай. Спросил, конечно, Любу, но обращался не к ней, а как бы ко всем.

— Старые вещи перекрашиваем в модный цвет,— сказала Галя.

А для Веры тут все — открытие, все волнует. В присутствии постороннего мужчины она сейчас больше всех оживлена. Николай, разумеется, заметил это. Вместо того чтоб Гале отвечать, сказал Вере покровительственно:

— Подготовь мои соображения по данному вопросу.

Та в ладошку прыснула: так вдруг чего-то ей стыдно, так стыдно сделалось.

Помолчав, Николай сказал Гале:

— Мужика твоего видел. Издаля. Ходит, как лось.

На ощупь найдя сигарету, Галя нервно затянулась. Сказала злым голосом:

— Ты к Любе пришел? Вот с ней разговаривай.

И — Вере:

— Ну, все, что ли?

Отмахнула назад мокрые волосы, ушла за занавеску. И Люба кончила шить, откусила нитку, сложила спецовку и ушла. Только тени их видны там, за занавеской.

Вера одна осталась в комнате, не знает, куда себя деть, что с собой делать.

— В школу-то поступила?— строго спросил Николай.— В рабочую молодежь?

— Там — математика. Я ее бою-усь.

— А еще чего боишься?

— А еще — экзамено-ов.

А сама так счастлива, так счастлива, что и скрыть не может.

— А еще боишься чего?

— А больше — ничего.

— Ничего?

— Ничего...

Люба вышла, порылась в ящике комода. При ней Николай сменил тон, уже не разглядывал Веру откровенно.

— Чего их бояться, экзаменов? Читать умеешь — сдашь. Не на память заучивать. Вот я на автомеханика учился. У нас там ЗИЛ сто пятидесятый стоял. Учебный. Всегда в нем закуска имелась. Хлеб, сало, стакан граненый — это обязательно под сиденьем. А бутылку каждый по очереди приносит. Вот преподаватель читает лекцию, зайдешь в кабину, полстакана налил, выпил, закусил и опять слушаешь охотно. Преподавателю тоже полстакана оставляли.

Люба закрыла ящик комода.

— Умней ничего не нашел девке рассказать?

Николай помолчал. Опять один за другим обчистил локти пиджака. Сказал:

— Выйди.

Люба вышла в сени.

— Ну, вышла.

Молчание.

— Ты чего сегодня такая?

Молчание.

— Какая?

Николай ждет. От сверкающих носков пластмассовых полуботинок, которые он специально рукавом пиджака протирал, до бровей он весь такой, хоть фотографируй сейчас. А Люба ничего этого не замечает.

Николай пошевелил плечами: все же новый костюм его не заметить нельзя.

— Да вот какая-то такая...

— Ну, а еще есть что сказать?

Тогда он вдруг весело сгреб ее в охапку.

В комнате Вера — сплошное переживание.

— Вам от двери отойти лень?— крикнула Галя.

В сенях не Люба, а Николай приводил себя в порядок. Поднял фуражку, оказавшуюся почему-то на полу, сбивая с нее пыль о колено, сказал не очень уверенно, на дверь кивнув:

— Не обращай внимания. Завидуют.

— Скажи, какой завидный!..

Они вышли из сеней, стояли у стены дома. Далеко гармонь слышна.

— Пройдемся по окрестностям?

— Поздно прохаживаться.

— Это в каком смысле надо понимать? — Люба смотрела на него и молчала.

— Ты что, забыла все?

Она спросила холодно:

— А что я должна помнить?

— Вспотеешь уговаривать...

И снова обхватил ее, прижимая к стене дома, дышал в ухо:

— Люб, я ведь — сирота...

— А я тебе — детдом?

— Ну что ты, что ты? Разве вырвешься у меня? Ты что, забыла, что между нами было? Забыла? Эх ты, какая забывчивая. А я помню. Я, Люба, все помню...

И тут их сильно осветило у бревенчатой стены: это из переулка выехал КрАЗ.

Они одновременно увидели друг друга: Михаил, сидевший в кабине, и Люба, которой свет бил в лицо.

Вот теперь, когда он смотрел на нее, Люба не стала вырываться. Ни перед кем ни в чем она не виновата. И никому не обязана отчитываться.

Свет фар погас. Заскрежетало в коробке передач, и огромная машина без света, в темноте, с осторожностью объезжала в узкой улице самосвал с белыми цифрами на борту, загородивший ей дорогу.

А когда отъехала, Люба с силой отпихнула от себя Николая, ушла в дом, захлопнув дверь.

И получилось так, что и костюм новый, и полуботинки блестящие надевал он зря. Ну что ж... Николай одернул пиджак, приободрился, закурил и пошел в темноту, рассыпая искры. И оттуда, из темноты, донеслось по-бабьи тонким голосом:

Когда была молода,
Эх, когда была резва,
Через хату по канату
Целоваться лезла...

Михаил ведет машину по ночной дороге. В шапке на сиденье покачиваются грибы, которые он собирал. Полная фуражка грибов. Один маленький подосиновик откатился к спинке сиденья.

Михаил опустил стекло, взял фуражку и выкинул грибы наружу. Только этот откатившийся грибок остался на сиденье.

С подносом, на котором тарелка борща, два вторых, три компота, Николай Зикунов отошел от кассы, оглядывает столовую Увидел издали, кого искал, идет между столиками У окна обедает Михаил. Напротив него стоит нетронутая тарелка борща, а третье место не занято. Подошел Николай с подносом.

— Свободно?

Михаил кивнул на свободный стул.

— Садись.

Не спеша Николай составил тарелки с подноса, взял стул и унес подальше, за несколько столиков отсюда: там как раз человек искал, на что бы ему сесть, а Николай прямо и подставил ему стул.

— Садись, друг.

Тот несколько обалдело поблагодарил:

— Спасибо.

— Ничего не стоит,— великодушно отвел похвалу Николай.— Человек человеку должен помогать. Правильно я говорю?

Вернувшись, он взял стоявшую напротив Михаила тарелку борща и ее тоже понес на другой стол. Но это издали увидел возвращавшийся хозяин.

— Э-эй! Куда? Я здесь сижу!

Николай спокойно расставлял на его месте свои тарелки.

— Я за ложкой уходил только...

Николай показал на сиденье стула:

— Шляпа моя здесь лежала, куда дел?

— Какая шляпа?

— Моя. С моей головы. Приметы описать? И по очереди показывал на свою голову и на сиденье стула, как бы сличая предмет с местностью.

— Не было тут шляпы никакой.

— Ну во-от... Выходит, я вру?

Он покачал головой так искренне, так почеловечески грустно сказал, не обвиняя даже, а покоряясь, что парень поколебался.

— Погляди под столом. Спихнул ведь, а теперь говоришь, не было.

От большой растерянности парень в самом деле начал глядеть под стол. А Николай тем временем уже сидел на его месте и борщ помешивал приступая. Парень так и обомлел, когда увидел это. Николай же спокойно под его

взглядом разводил в ложке горчицу и говорил голосом человека, покорившегося судьбе:

— Да шут с ней, и со шляпой, не ищи. Без шляпы жить можно, была бы справедливость.

— Сказал бы я тебе...

— Не надо. Не надо,— остановил Николай.— Обидеть может каждый, а заступиться за человека некому.

И, не обращая больше на парня внимания, поднял один из трех стаканов компота, сказал Михаилу:

— За все хорошее!

Пил он компот, словно водку из полного стакана пил. И, так же, как после водки, крякнул, понюхал хлеб. Откусывая по полкуска сразу, начал хлебать борщ. Когда жевал, уши у него двигались.

Несколько раз подходили люди с подносами, спрашивали:

— Свободно?

И Николай очень сочувственно отвечал:

— Стулья кто-то уволок...

Михаил спросил:

— В цирке не выступал?

— А что, заметно?

— Талант пропадает зря.

На пустую глубокую тарелку Николай поставил второе, сказал:

— Конечно, под такой разговор не компот пить...

— Теплый компот?

— Теплый.

— Пей. Освежает...

Николай посмотрел на него внимательно. Вилкой отдавил полкотлеты. Прожевал с хлебом. Снова посмотрел. Вторую половину положил в рот.

— Тебе известно, что мы с ей,— тут Николай подмигнул довольно-таки ясно,— дружим?.. Дружим мы с Любкой,— он еще ясней подмигнул.— И, между прочим, давно.

— А ты выйди на площадь, похвались,— сказал Михаил.— Может, люди за мужика примут.

— Однако я тебя предупредил.

— Предупредил?

— Предупредил: мол, близорукий — вдаль не заглядывай.

— Зря ты мне жалуешься: не посочувствую.

— Не к тому, что жалуюсь, а чтобы в дальнейшем беседу с тобой не проводить. Знаешь, бывают беседы: о любви и дружбе?

— Слыхал.

— Ну вот и хорошо, что слыхал. Вот и хорошо. Ты, главное дело, помни это и не забывай. А вообще-то живы будем — не помрем, а помрем, так спляшем.

И Николай улыбался ясно и подмигивал, напоминая, как он-то сплясал тогда, а Михаил не решился.

— Ну ладно, ладно, не разводи пары,— увидев, как побледнел и встал Михаил, говорил он.— Обое мы с тобой, я вижу, горячие.

Тут подошел монтажник-высотник в своем широком поясе, в брезентовой робе и с подносом в руках: искал места за столом.

— Освобождаешь?— спросил он Михаила.

Тот посмотрел на него, ничего не сказал и пошел из столовой, чуть прихрамывая. Монтажник установил поднос, садясь обедать, глянул вслед, спросил:

— Чего это он не в себе вроде?

— Кто?

— Да этот.

— Теща у него померла.— Николай вздохнул.

— Ну?

— Вот тебе и ну. Мне, говорит, жену бы не так жаль, как мне тещу мою жалко.

И Николай поверх двух тарелок солидно установил третью.

— Бывает,— сказал монтажник, и непонятно, про что он говорил: про то, что рассказали ему, или про самого Николая. Принимаясь за еду, повторил:— Бывает.

В городе вечер. Вообще-то еще и города нет, стоят отдельные дома, означая будущие улицы.

Дома, пустыри, башенные краны, вспышки электросварки, электрическое зарево над стройкой.

У главной улицы — свой центр притяжения: кинотеатр «Восход», единственный пока что кинотеатр в городе. У его освещенных витрин, под его рекламами и огнями — ежевечернее гуляние молодежи. А на гулянии теперь не на-

рядами удивляют — тут и выгоревшее и вылинявшее и надписи во всю спину,— зато чуть ли не у каждого транзисторный приемник или магнитофон в руках. Вот этим теперь поражают воображение.

Есть крошечные, современные: игрушка на ремешочке. Другой носит в руке, как чемодан, огромный магнитофон старинной конструкции. Но и у него бобины крутятся на ходу, музыка — «запись» — оглашает окрестности.

И там, где группами стоят парни, один или два транзистора надрываются во всю мощь.

У Веры в руках только сумочка. Прошла она со своей сумочкой мимо всех, как ей казалось, очень независимая; прошла и остановилась у освещенной витрины, будто ждет кого-то.

Принаряжена со всей трогательностью: лучшее свое платье надела в первый раз. Еще одно такое же платье — в витрине магазина: там девушка-манекен с длинными ресницами стоит в нем. Вера, когда шла сюда, нарочно мимо прошла, сравнила себя с нею.

Ребята, стоящие группой на свету, заметили Веру, взглядами оценили. Носки ботинок отбивают такт транзисторной музыки, дым сигарет подымается над головами.

Мимо них и мимо Веры уже второй раз прошла девушка с транзистором. Без всякого выражения несет на руке приемник, идет с собственной музыкой, никем не интересуясь. Бывают такие самостоятельные девушки, Вера даже позавидовала ей.

И как раз такой же никем не интересующийся парень с приемником на руке опять шел ей навстречу. Две никелированные антенны, выпущенные на всю длину, задели друг друга.

Странное дело, прошли в разные стороны, а вернулись вместе. Все так же, не глядя друг на друга, с ничего не выражавшими лицами, несли они рядом свои приемники, но антенны-хлыстики торчат в разные стороны, и в каждом транзисторе — своя песня. Очень удобны эти современные транзисторы: людям даже знакомиться не надо, разговаривать не обязательно — песня с песней налаживает разговор.

Проехали навстречу друг другу панелевоз и автобус, а когда разъехались, Вера увидела Михаила. Он переходил улицу, шел на эту сторону. На тротуаре кто-то знакомый остановил его. Закурили. Стоят, разговаривают.

Вера кинулась к кассе кинотеатра. Очередь огромная, а у окошка — толпа. Она врезалась в толпу, мелькая белой сумочкой.

— Пусти! А ну, пусти!..

Широкая спина с нарисованным восходящим солнцем и ракетой, взлетающей вверх, загораживала дорогу. Вера постучала, как в дверь:

— Тебе говорят, пусти! Человека срочно вызывают по делу!

— Какого человека?

— Да вон, вон. Не знаешь, а рот разеваешь... Срочно просили передать.

И все ближе подвигалась к кассе, успевая при этом и поверх голов взглянуть: здесь ли Михаил?

Пробилась в тот самый момент, когда парень, мирно отстоявший очередь, подавал в кассу деньги. Вера выдернула его руку из окошка:

— Обожди, дай сказать!..

Парень упирался:

— Чего тебе сказать?

— Чего? Значит, надо. Ты здесь по личному делу?

— А ты по общественному?

— Да, по общественному!

И — кассирше в окошко:

— Два билета!

Парень, опешивший было, пришел в себя:

— Ах ты, общественная какая. А ну, брысь! Сказать ей надо.

И оттолкнул бы от окошка. Но Вера глянула поверх голов, и показалось ей, что Михаил уходит. Она вдруг с такой яростью, с сознанием своего права обеими ладонями пхнула парня в грудь:

— А ну стой и жди, когда тебе говорят! Сколько раз повторять нужно?

И — в кассу:

— Самых лучших! Какие подороже!

Михаил все так же разговаривал со знакомым, знать не зная, что во имя него подвиги совершаются.

Вера выбралась из толпы, как из свалки. Увидела его. Теперь уже она не спешила. У зеркальных стекол кинотеатра причесалась. С

глянцевого плаката Фатеева смотрела на нее особым, кинематографическим взглядом. Вера и Фатееву видела в стекле, и свое отражение. Попробовала и сама такой взгляд, померялась силами с актрисой. И все это, не упуская Михаила из виду.

Он докурил, попрощался с приятелем, пошел. Навстречу ему — Вера с белой сумочкой на локте. Только уж когда сошлись близко, тут только она заметила его.

— Какая неожиданная встреча!

Михаил смотрел на нее, узнавая и не узнавая.

— Вера, ты, что ли?

— Допустим... Все может быть.

И крикнула через улицу, и высоко помахала рукой:

— Здравствуй, Зоенька!

Это чтоб и Зоенька на той стороне улицы видела, что она не одна стоит тут, а с Михаилом.

С фасада кинотеатра загадочно смотрела огромная Фатеева. Взглядом Фатеевой загадочно смотрела Вера и шла рядом с Михаилом, прогуливалась на свету и на виду у всех.

— Да ты это или не ты?

— А что вам сердце подсказывает? Здравствуй, Оленька!.. Катюша, привет!..

Всех, всех внимание она обращала на себя, все пусть видят.

— Ты что, фильмов насмотрелась?— спросил Михаил.

— Еще не смотрела. Вот только собралась.

И, достав из белой сумочки, Вера показала билеты.

— Поглядишь, расскажи, про что фильм.

И, не подозревая даже, что это его хотели пригласить, Михаил пошел, а Вера осталась с билетами и сумочкой.

По тротуару навстречу шли парень и девушка с транзисторами. Лица их по-прежнему выражали немногое, но транзисторы были настроены на одну волну, в обоих динамиках звучала общая песня.

— Тимофе-ич!

Тимофеич умывается у водопроводной колонки, лицо намылено, фыркает, зажмурясь.

— Тимофеи-ич!

Приоткрыл зажмуренный глаз, увидел, кто зовет. Умывается.

Позднее утро. Поселок из отепленных вагончиков пуст. Чисто подметено, посыпано песком. Развешано постиранное белье. А у колонки, где умывается Тимофеич, как в деревне женщины у колодца, собрались молодые отцы. Все они с детьми. Одеты по-домашнему: в тапочках, в майках. Отработали ночную смену, поспали несколько утренних часов, и вот, пока жены хозяйничают, стирают, они тут у колонки играют в шахматы, разговаривают. А заодно и дети при них.

Шахматная доска стоит на детской коляске, вынутый из коляски младенец — у отца на руке. Делая ход, молодой отец рассказывает:

— Моя теперь так придумала: только за сигарету возьмусь: «На улицу дымить!» Это чтоб я Петьку прогуливал. Вот так мы с ним и дымим от смены до смены.

Петька в одеяльце — на левой руке, сигарета — во рту, правая рука делает ход пешкой. Играющих тесно окружили болельщики; на песке, у ног — «Спидола» с выпущенной антенной. Звучит японская песенка.

— Тимофе-ич!

— А ведь это тебя, Тимофеич, зовут,— думая над ходом, говорит один из игроков.

— Должно, меня.— Тимофеич утирается полотенцем, а глазом косит на шахматную доску.— Я уж тоже подумал так.

— Тебя, тебя...

— Выходит, меня.

Все ждут хода. Подбежала женщина, молодая, заполошного вида.

— Тимофеич! Погляди за моей Катькой.

— А сама куда?

Тимофеич ждет хода, и все ждут.

— Получка сегодня, а моего, видишь, нет до сих пор.

— Ну и что?

— Не знаешь что?

— Да где он ее возьмет, когда в магазинах не продают. Ее только на Первое мая продавали. И то со второй половины дня, после демонстрации.

— А ему не обязательно «ее».

У одного из вагончиков остановился самосвал, из кузова выгружают телевизор в картонной коробке. Это отвлекло игроков:

— Смотри, купил все же.

— А он сказал: дождусь с самым большим экраном — мой будет.

Телевизор пытаются пронести в дверь, коробка не проходит. От колонки советуют:

— Через крышу, через крышу подавай!

— Крышу сними, поможем!

Хозяин, довольный, суетится вокруг покупки. Коробку ставят на землю, из нее вынимают телевизор, проносят в дверь. И пока все это происходит, игроки обсуждают событие.

— Как раз полвагончика займет.

— Ну и что? Кошке тоже на чем-то спать надо.

— А сам будет с улицы глядеть по вечерам в окно, что дома делается...

— Зато в охотку.

Тимофеич, уже одетый, причесанный, сидит на скамейке. Оставленная на его попечение Катя, лет пяти, пеленает куклу, положив ее на ту же скамейку. Девочка постарше стоит рядом, покачивает младенца в коляске. Тимофеич пьет чай из стакана, на газетке перед ним похолостяцки завтрак разложен, он завтракает и рассказывает, как сказку сказывают:

— ...и вот в этом государстве, а еще проще сказать, стране,— слово «стране» произнес он с особым значением, как о чем-то не вполне гласном говорят,— строили там...

— Дворец?— спросила Катя.

— Строили там атомную электростанцию. Ну ладно. Призывают меня, говорят: «Надо ехать». Надо, значит надо. Солдат как? Сам не напрашивается, посылают — не отказывается. А бабка моя не желает и не желает. «Кудай-то мы поедем? Чего мы там забыли? Дом свой, сад, внучки маленькие — вот все бросим, понесемся в заграницы. Кроме тебя, уже некому стало баранку крутить».—«А может, некому».— «Скажи какой незаменимый! Помирал дурак, об одном жалел: заменить его некем...» — «Да может, еще не пошлют». А чую: пошлют. Это уж обязательно так: если чего не хочу, мне и достанется.

— Ну, месяц, прошел, два проходит — не вызывают больше. Мы с бабкой успокоились. А это все меня проверяли по всем статьям моего прохождения: заграница, мало что... Между прочим, когда в сорок пятом брали Берлин, мне это доверили. Просто. И даже никто так особо на этот счет ничего не проверял. Ну что ж, работаю, как работал, и уж думать забыл, вдруг вызывают. На беседу! «Что вы про эту страну знаете?» «Конечно, говорю, она страна капиталистическая...— со вздохом сожаления и как бы даже конфузясь за эту страну, сказал Тимофеич.— А так больше ничего такого я про нее не знаю...»

Около играющих в шахматы остановился самосвал. Шофер высунулся из кабины.

— Тимофеича не видали?

— Тимофеич при исполнении, где ж ему еще быть?

И тут уж разговор возник между игроками:

— Скучает старик.

— А чего ехал?

— Говорит, еще разок поглядеть охота.

До Тимофеича проще дойти, чем ехать, но какой же шофер станет ногами ходить, когда он в машине! На своем самосвале, как на велосипеде, околесил он играющих в шахматы и, развернувшись в узкой улочке, крикнул теперь из другого окошка своей кабины:

— Тимофеич, выходи строиться!

— ...А уж сюда бабка моя со мной не поехала. «Езжай, говорит, а я внучек не брошу». А то были бы вам здесь две подружки,— рассказывает Тимофеич успокоительным своим голосом, словно это не его зовут.

— Тимофеич, глухой, что ли?

— Ну чего, чего кричишь? Кто тебя здесь не слышал?

— Слышишь, а сидишь. А еще, говорят, в армии служил, пехотинцем был... Врут, наверное?

— Наверно, врут.

— Две минуты на сборы, лапу к уху — исполняй!

— Чего такое случилось?

— Смену везти надо.

— Я сам только со смены.

Парень рассмеялся:

— Не знаешь разве? Кто везет, на том и ездят.

Тимофеич сказал решительно:

— На чужую машину не сяду.

— А не садись.

— Не сяду на чужую машину!— еще решительней сказал Тимофеич.— Я если сказал нет, значит — нет! На этот счет мое слово твердое.

Идет на подъем вахтовая машина. В кузове, над которым натянут брезент,— смена. В кабине за рулем — Тимофеич. Рядом — прораб, солидный мужчина. Вид у него такой, как будто сам на себя обижен. Тимофеич рассказывает успокоительным голосом:

— ...Сейчас-то — порядок, а ты начала не застал. У нас на берегу в одиннадцать обед. Вот прибыла баржа с панелями. Ждут, пока у нас перерыв кончится. У нас кончился, у них обед в двенадцать начинается. Теперь мы загораем. Мы — получатель груза, они — речники. Две разных организации. Друг без друга работать не можем, и не договорятся никак. По два стропальщика под одним грузом стояло: каждый от своей организации. Потеха, в кино ходить не надо...

Тимофеич переключил скорость.

— Эх, не моя машина! Не люблю не на своей.

Прораб сказал значительно; он вообще значительно говорит, хотя бы в том и смысла не было никакого:

— Машина — не жена.

— Чужая жена, может, даже интересней. А машина нужна своя.

Прораб глянул вниз с откоса, спросил:

— А зачем ехал?

— Зачем? Не знаешь, как бывает?

Отсюда, с вышины, далеко видна стройка. На плоском берегу реки — причал, краны разгружают баржу. В кузове машины слышна песня; и весь разговор в кабине — под эту песню.

Те, кто поет ее, — молоды. А в молодости не думают о том, что придет время, когда вспоминать будут на отдалении и песни, которые пели, и все трудное, что одолевать пришлось. Оно-то и вспомнится как лучшее время жизни.

Пыль вздымается из-под колес, и сквозь эту застилающую пыль по временам видна внизу другая машина, неотступно ползущая следом.

Там в кабине — Михаил. Рядом с ним — молодая мать с младенцем на руках. Это та самая девочка, которую несколько месяцев назад привел в ЗАГС паренек и просил пропустить их без очереди. И вот она сына везет, новорожденного, первенца своего, будущего старожила города.

— А что же отец не приехал забирать вас? — спрашивает Михаил.

— Видишь, сын, люди спрашивают, чего же это батя наш не приехал за нами?

Ей радостно вести разговор через сына, который и агукать не научился. Само слово «сын» произносить радостно.

— Значит, не нужны мы ему... Скажи, сын, батя наш сидит сейчас на трубе выше всех, а мы к нему едем. ТЭЦ монтируют, передал наш батя на словах, мол, слезть ему некогда. Мы ему это, сын, не забудем, не простим.

А сын в косынке, как девочка, спит у нее на руках, морщит во сне голые бровки. И ничего он еще не ведает, самый беспомощный из всех. Но мать такая гордая с ним рядом.

Машина ползет в гору. Круче откос, шире распахнулась даль. Камень отскочил из-под колеса, сорвался вниз. И долго скачет по откосу. Там, внизу, — маленькие люди, маленькие ползают трактора по земле.

— Небось батя уже и коляску вам приготовил? — говорит Михаил.

— Скажи, сын, так мы ему и доверили. Батя наш ничего без нас не понимает. Купит какую-нибудь задрипушную. Что мы, хуже людей? Мы уж такую выберем, чтоб нигде не стыдно показаться. Пусть все нам завидуют.

— Где-то я тебя раньше видел, — говорит Михаил.

— А что? Может быть. Скажи, сын, мы люди несекретные, работа у нас несекретная.

Поправила на ребенке косынку, сильней открыв личико.

— Смотрите на нас, кому интересно.

В передней машине Тимофеич восхищенно рассказывает:

— ...Волосы под шапку убрал, чемоданчик в руке — ни за что не догадаешься. Врач! Или телевизионный мастер. А он причащать едет. Нет, говорит, в мире виноватых. Нет, говорит, такого водителя, чтобы нарочно задавил человека. Очень мне это понравилось, как он за нашего брата стоит. Нет, говорит, такого и не бывает, а все предопределено заранее и каждому назначен свой срок. Только есть люди, у которых душа очень уж крепко связана с телом. Срок пришел, а она не отлетает. Тогда ангел смерти пихает его под машину. Вот и с этой старушкой так получилось, и не за что того шофера судить...

— Нам бы такую штатную единицу, — смеется прораб. — Мы бы все недоделки на него повесили. А то чуть что — строитель виноват. Виноват не виноват — все на него валят, как на покойника.

Сказал и надулся, на кого-то обиженный.

— Эх, не моя машина, — опять говорит Тимофеич. Что-то не нравится ему, но еще нет ощущения беды. Однако прораб обеспокоился, сказал построже:

— Ты с этим делом на этой дороге не шути. Справа вон видишь что? А за спиной — люди!

— Тут шути не шути...

Уже и Тимофеич заерзал беспокойно. Дорога, которая до сих пор ползла навстречу, замедлила движение. Стала. Дрожание в машине. Какое-то время она еще борется с той силой, что потянула ее назад. Нога шофера жмет тормоз. Шипение воздуха.

Дерево, которое они только что миновали, опять выдвинулось, опять оно перед ними в ветровом стекле. Остановилось. Вздрогнуло. И начало отъезжать вверх.

И в кузове возникла тревога. На самом неудобном подъеме, откуда виден откос, стала машина. Поползла вниз. Опять стала. Долгое мгновение неподвижны огромные колеса. Стронулись, с хрустом дробя песчаник. Несколько человек выпрыгнули из кузова.

А за поворотом, внизу, ничего этого не видя и не зная, ведет свою машину Михаил и разговаривает с молодой матерью, рассказывает ей. Дорога впереди пуста, следы проехавших машин.

— ...Оставьте, мол, у нас одного. Все равно двоих вам не выкормить. А у нее и на одного молока не хватало. Братишка крепче меня родился, красивый был! Конечно, ей хотелось его взять. Так ведь материнское сердце... Слабого пожалела. А я совсем, говорят, был никудышный. Еще и рыжий. Это после потемнел. И вот совестно ей стало такого оставлять, мол, чем он виноватый?..

— Скажи, сыночек, молока у нас хватает. Даже не выпиваем всего. Потому что мы еще маленькие, — говорит женщина, любуясь ребенком.

— Прыгай!

Она не видела того, что произошло впереди; взрогнув от крика, прижала к себе ребенка.

На них сверху катится тяжелая машина. Видно, как выпрыгивают люди из кузова, как другие жмутся внутрь. Мать в ужасе сильней прижимает к себе ребенка.

Михаил затормозил, крикнул зверски:

— Прыгай!

Распахнул дверцу. Там — обрыв, глубина.

— Прыгай, тебе говорят!

И выпихнул ее, сама бы не решилась.

Включил скорость. Нагруженный бетонными блоками тяжелый КрАЗ Михаила двинулся навстречу неуправляемой машине. Она катилась сверху. Меньше расстояние между ними, ближе, ближе. Михаил затормозил. Дал задний ход. КрАЗ отступает медленно, а сверху — разогнавшийся грузовик. Люди сжались в глубине будки. Удар.

Только теперь, медленно, от верху до низу видим мы стену откоса, с которого лететь бы машине с людьми, не прими Михаил удар на себя.

Пыль, как от взрыва, оседает сверху. Стоят обе машины на дороге. У КрАЗа два камня подсунуты под задние колеса.

Подбежал к передней машине Михаил.

— Ты что? Голова твоя соображала?

Тимофеич сидит один на подножке. Не сразу возвращается человек оттуда, где он в эти мгновения уже побывал.

— Тормоза отказали...

Тут и прораб спустился с горы, подошел. Он-то сразу выпрыгнул, как только стало опасно. Теперь он особенно строг.

— Чуть всех не угробил... А не твоя машина, не садись! Людей возишь.

Но Тимофеич среди обступившего его народа вялый сидит на подножке.

Михаил протянул сигареты:

— На, Тимофеич, закури.

Тот поднял на него глаза светлые-светлые. Потянулся к пачке сигарет. Рука заметно дрожит. Опустил ее на колено.

— Ну как, душа не оторвалась от тела? — уже весело, на публику, громко крикнул прораб, за весь свой страх потешаясь над ним. — Крепко держится? Не отвязалась?

Сверху по каменистой дороге спускается мать с младенцем на руках. Подошла. Смотрит. Только теперь, задним числом, пережито ею все, что могло произойти.

Михаил прикурил, дал Тимофеичу в рот прикуренную сигарету.

— На, потяни.

Тот опять поднял глаза.

— Тормоза отказали...

Сказал это, как человек, переживший уже и свою смерть, и смерть людей, которые за его спиной ехали, во всем на него положившись. И вот такими глазами смотрел.

И девочка смотрит снизу вверх. Внимательно, серьезно, как будто даже с укоризной.

Облако сдвинулось, свет солнца попал ей в глаза, она зажмурилась, заулыбалась из-под руки и указала куда-то вверх.

— Вон там.

Михаил посмотрел туда, куда указала девочка. Новый девятиэтажный дом стоит среди строительного мусора, словно весь этот мусор отряхнув с себя. А уже кое-где на этажах моют стекла, внизу бульдозер разравнивает грунт, кучами свалена привезенная черная земля: для тех газонов, которым расти здесь.

Михаил переждал, пока проедет автокран, и пошел через улицу к дому, сильней хромая, поскольку никто в этот момент на него не смотрел.

На площадке шестого этажа курит Николай, пепел сбивает в пролет лестницы. И смотрит, как подымается вверх Михаил. Смотрит. Ждет.

На последнем марше лестницы и Михаил увидел его:

— Здорово.

Николай ответил со значительностью и смыслом:

— А это у кого как получается.

И когда Михаил поднялся на площадку, указал ему на дверь этажом выше:

— Вон там.

— А чего же ты здесь стоишь?

Николай поколебался, с большой серьезностью решая: говорить или не говорить?

— Ну, тебе можно сказать, ты вроде не трепач... По проекту должна здесь статуя находиться. Вот на этом самом месте. Не подвезли к сроку. А с недоделками, сам знаешь, дом не принимают. Попросили постоять пока. Уважил.

— Это у тебя должность надолго. Стой.

И Михаил пошел этажом выше, хотя и не очень доверял ему. Как только он скрылся за поворотом, Николай бросил окурок в пролет лестницы, шагнул к двери, около которой курил.

В комнате три кровати. Устраиваются в этом новом общежитии Галя, Вера, Люба. Как там, в деревне, где они снимали комнату втроем, так и сюда втроем переселились.

Еще все голо в этой необжитой комнате, но уже кое-какой уют появляется, уже занавесочки на окнах, уже платья развешивают в стенном шкафу. Люба причесывается у зеркала. Галя взяла платье на плечиках, понесла в стенной шкаф и засмотрелась на него на солнце.

— Гляди, какое платье Любаня оторвала, — говорит она.

Вера взглянула мельком. По понятной причине она теперь настроена критически.

— Постирает — пузырями пойдеть.

— Чего же это оно пузырями пойдет?

— Вот увидишь: постирает — пузырями пойдеть.

Вошедший к тому времени Николай слышал разговор, счел нужным свое слово сказать:

— Это и нас кого хошь постирай — пузырями пойдет.

С тем сел на кровать. Конечно, это Любина кровать, и сел он на нее по-хозяйски. Сидит, молчит.

Вошел Михаил.

— Здравствуйте, девочки. С новосельем вас. Надо было цветов захватить, а я не догадался.

— Очень уж вы недогадливы, — сказала Вера.

— Я было на старое место поехал, а у вас вот, оказывается, какие дела.

— Дела, как в Италии: хреново, но поем, — высказался Николай.

Люба все так же причесывалась у зеркала. Она стояла спиной к Михаилу, но из зеркала смотрела на него. И он смотрел на нее. Волосы ее золотились на солнце, когда она проводила по ним крупным гребнем.

— Здравствуй, Люба, — сказал он.

Начав плести косу, Люба взяла гребень в губы, ответила не сразу:

— Хорошо, не забыл, как звали.

— Нет, Люба, не забыл.

И добро так улыбнулся.

— Где ж ты был? Чего видел? Может, за это время что интересное слыхал?

— А вот шел сейчас, осень, оказывается...

Вера расхохоталась: она решила, что это он посмешить захотел.

— Сам догадался? — спросил Николай. — Или люди подсказали? — И при нем, как без него: — А ведь пока молчал, умный был парень.

Но у Михаила сейчас такой запас доброты, что и на него хватит.

— Для шофера, конечно, осень — это буксовать на всех дорогах. А я сейчас глянул — красота какая! И неизвестно, кому сколько этой красотой любоваться.

Тут Николай опять потянул внимание на себя:

— У нас в стране средняя продолжительность жизни — семьдесят лет. Не слыхал?

— Средняя температура в больнице — нормальная, — сказал Михаил.

— Это точно. — Николай сощурился. — Ученье — свет, а ученых в последнее время развелось — тьма! Оттого и работать некому.

И достал сигареты.

— У тебя какие? — миролюбиво спросил Михаил.

— Не бойсь, не американские. Курим свои.

Ну что ж, Михаил тоже достал свои. Закурили. Николай пускал дым в потолок.

— На Севере не служил? — спросил он.

— Я вообще не служил.

— То есть как это? Не годен, что ли?

— Не годен.

И Михаил увидел, что Люба тоже посмотрела на него в этот момент. Посмотрела, но не спросила ничего.

— Интересно! Двое таких негодных побольше трактора свезут. И не работал там?

— Не пришлось.

— Значит, не знаешь. Ханты так говорят: «Щай пьем — орлом летаем, винка пьем — бревном лежим». По случаю новоселья народ доверяет тебе организовать по рюмке чая. Слетай в магазин, возьми там...

Внизу по доскам, перекинутым через глину, две молодые матери везли две коляски и разговаривали между собой. И Люба, которая доплела косу, и Михаил, который у окна курил, смотрели, как они везут коляски.

— Нам с Любой идти надо, — сказал Михаил.

— Куда нам надо идти? — спросила Люба.

— Ну как же, Люба, нам очередь надо занять.

— Куда — очередь?

— А вот где у нас самые большие очереди...

— Самые большие — за «Жигулями», — сказала Вера.

— В овощном, когда болгарские помидоры привезут, тоже очередь, дай бог, — сказала Галя.

— Так ты меня в овощной зовешь? — спросила Люба, по лицу его поняв больше, чем по словам.

— Дальше, — сказал Михаил.

— Дальше — мебельный, — подсказали им.

— Вот видишь, мебельный дальше, — говорила Люба.

— Еще дальше.

— Куда ж дальше? Дальше — одна только милиция.

— Поближе немного.

— Вы что, шкаф двигаете? — вмешался Николай. — Дальше — ближе, ближе — дальше...

— А что же там ближе есть? — спрашивала Люба.

— Там, Люба, ЗАГС.

— И туда ты меня зовешь?

— Очередь занять, — словно бы оправдывался Михаил. — Знаешь, люди по скольку времени стоят? Тут главное — занять.

— Самое главное?

— Самое главное. Я еще раньше хотел позвать...

— А чего ж не позвал? Думал, не пойду?

— Нет, Люба, не думал.

— А я, может, и сейчас не пойду.

— Конечно, раз очередь не заняли. Терять тебе нечего, человек ты вольный...

Но это уже не в общежитии и не при девчатах говорится.

Их — двое. Распахнута дверца кабины КрАЗа, их первого дома. Ранний-ранний рассвет. На траве, на росе босиком стоит Люба в юбке, в кофточке, причесывает раскинутые по плечам волосы. А зеркальце маленькое установлено перед радиатором машины на переднем бампере.

— Все волосы расческой твоей повыдирала, — говорит Люба. — Потом сам же не станешь такую любить.

Михаил сидит на земле, смотрит, как она причесывается. Хороши у нее волосы. И утро раннее такое хорошее! Плывут по небу легкие облака над кранами стройки вдали, над причалом, над вечнотекущей рекой, над вершинами шелестящих берез.

Машина стоит у леска, где в тот раз Михаил собирал грибы.

Люба поправила зеркальце, переставив его поудобней, и тут только заметила, как погнут от удара, измят передний бампер.

— Ты что ж так ездишь? — спросила она. — Так и в аварию попасть не долго. А еще замуж за себя зовешь... Вдовой хочешь оставить?

А он, сидя на земле, смотрит на Любу, на шелестящие вершины берез, опять на Любу смотрит. Вздохнул.

— Чего вздыхаешь?

Приблизилась. Наклонилась над ним. Всего его закрыла волосами.

— Или я тебе не хороша?

— Ты — хороша...

И опять вздохнул.

— А вздыхаешь чего?

Он только улыбнулся доброй улыбкой:

— Да вот... На свете живем...

— А ты не знал до сих пор?

— Думал — знаю...

Шелестят на ветру березы. Они обступили небольшое кладбище. В зеленой траве — могилки. На сваренном из железа обелиске — красный пропеллер. Деревянный, старый, далеких довоенных времен. А лицо летчика на овальной фотографии — такое же молодое, каким оно тогда было.

И еще могилки. Колышимая ветром трава осыпает свои семена, летят на них мелкие березовые листья.

Все это были молодые жизни.

«Лейтенант Корнеев И. М. 1921—1944 гг.»

«Сержант Желнин К. Т. 1924—1944 гг.»

«Старшина Маринова Лида 1923—1944 гг.»

Босиком на траве, вся освещенная солнцем, причесывается Люба. Обняв колени, сидит на траве Михаил, смотрит на нее снизу.

Плывут по небу легкие облака. Над шелестящими березами. Над землей. Над теми, кто жил на земле. Над теми, кто на земле живет.

Заплетая косу, глянула Люба на то место, где сидел Михаил. Его нет, притоптанная, примятая трава.

Люба увидела его в кабине через стекло. Что-то он там делал и, как показалось ей, торопился. Она хотела подойти, он крикнул недовольно:

— Обожди, дай оденусь!

— Смотри какой застенчивый вдруг стал, — сказала Люба. — Ну, стесняйся, стесняйся. Я тоже начну стесняться. Вот у нас жизнь пойдет интересная!..

И пошла от машины. Что-то стукнуло негромко о железную подножку. Люба оберну-

лась. На траве у кабины лежит нога: в ботинке, в носке лежит протез размером не во всю ногу, а до середины голени.

Еще ничего не поняв, увидела она, как Михаил высунулся испуганно, хотел из кабины достать. Увидал ее, увидал, что она увидела и поняла.

Протез лежит на траве.

— И не сказал ничего! — в следующий момент говорила Люба. — Что ж ты меня стыдился?

— Но и гордиться тоже нечем, — говорил Михаил и неуверенно глядел исподлобья. — Не на войне оставил.

— Как же это ты?

— Пацаном еще. Под трамваем побывал... За мячом погнался.

— Мишенька, господи! Да как же матери это было увидать? То-то у меня сердце щемило. Вот как увидела тебя, щемит и щемит. Словно что-то случиться должно.

И вытирала щеки о его колено, ниже которого в руках ее был только остаток ноги.

Течет река. Плывут облака по небу. Тень облака накрыла мальчонку в белой рубашке. Сдвинулась тень, и засветились на солнце светлые волосы его, засветилась трава под ним.

Весь наклонясь вперед, мальчик тянет ремейные вожжи, а за вожжами ступает, как зверь мохнатый, огромная по сравнению с ребенком, лошадь. Грива ее светится на солнце. И покорна лошадь вот этому трехлетнему человеку, уверенно тянущему ременные вожжи.

Мальчик, лошадь, телега — все вместе это движется к раскрытой двери сарая, в которой стоит гончар и виден остановившийся гончарный круг.

Стройка уже рядом с деревней и за крышами деревенских домов — краны. Распахнутая дверь, сарай — все дрожит: работают поблизости механизмы, от их рокота не слышно голоса человеческого.

И по бетонке, в пыли и рокоте моторов, идут машины, везут гусеничный кран на платформе.

Люба стоит у края дороги с узелком в руке. Чуть притормозил проходящий мимо КрАЗ, она вскочила на подножку. За рулем — Михаил. Люба села в кабину, развязывает узелок, что-то говорит ему, он что-то говорит ей, но от рокота моторов и тут ничего не слышно.

Мир вокруг изменился. Это уже не хаос первого дня творенья. Вдали, под синим небом, под белыми облаками — белые дома города. И краны, краны над арматурой будущих цехов.

На бетонке где-то впереди образовалась пробка. Стоят машины. В кабине одной из них над стеклом что-то вроде занавесочки с помпончиками. Развернутый узелок на сиденье. Там, на расстеленной Любиной косынке, — обед.

Они обедают в этом своем доме на колесах. По очереди отпивая, передают друг другу бутылку молока. Люба отпила, передала ему. Следя одним глазом за дорогой, Михаил пьет из горлышка, а Люба смотрит на него. Среди человеческих радостей эта — не самая последняя: смотреть, как ест близкий тебе человек. Смотрела-смотрела и не выдержала:

— Как же сладко ты пьешь молоко! Ну прямо как телочек из соски.

Михаил не успел ответить: двинулись впереди машины.

Двинулся их КрАЗ. И вот уже не отличишь его среди других машин. Но опять стало все впереди, и еще раз увидим мы их обоих за их семейным обедом. И тут другая машина высоким своим бортом заслонит их.

Опять все двинулось. Далекая дорогая, и столько судеб на ней. И вечное небо над ними.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Долги наши», 9 ч.
Автор сценария Э. Володарский. Режиссер-постановщик Б. Яшин. Оператор-постановщик Д. Фатхуллин. Художник-постановщик Л. Платов. Композитор Б. Чайковский. Звукооператор В. Беляров.
Роли исполняют: Л. Марков, Л. Зайцева, Л. Федосеева-Шукшина, Н. Андрейченко, Н. Пеньков, С. Никоненко, П. Больных, В. Грачев, Е. Иванычев, Ф. Одиноков, В. Павлов, В. Плотников, Олег Царьков.

«Легенда о Тиле» (по мотивам одноименного романа Шарля де Костера).
Фильм первый — «Пепел Клааса», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.
Авторы сценария и режиссеры-постановщики А. Алов, В. Наумов. Оператор-постановщик В. Железняков. Художники-постановщики А. Пархоменко, Е. Черняев. Композитор Н. Каретников. Звукооператор Р. Казарян.
Роли исполняют: Л. Ульфсак, Н. Белохвостикова, Е. Леонов, М. Ульянов, Л. Малеванная, А. Демидова, А. Солоницын, И. Смоктуновский, Г. Георгиу, Н. Горлов, Л. Марков, Н. Граббе, И. Ясулович, В. Дворжецкий, И. Ледогоров, В. Кашпур, Ю. Волынцев, В. Захарченко, С. Торкачевский, Е. Санько.
Фильм второй — «Да здравствуют нищие!», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.
Авторы сценария и режиссеры-постановщики А. Алов, В. Наумов. Оператор-постановщик В. Железняков. Художники-постановщики А. Пархоменко, Е. Черняев. Композитор Н. Каретников. Звукооператор Р. Казарян.
Роли исполняют: Л. Ульфсак, Н. Белохвостикова, Е. Леонов, А. Демидова, Г. Георгиу, В. Дворжецкий, М. Ульянов, Н. Горлов, Л. Малеванная, И. Ясулович, А. Солоницын, Ю. Волынцев, И. Ледогоров, С. Торкачевский, Ю. Будрайтис, А. Соловьев, В. Васильева.

«Розыгрыш», 10 ч.
Автор сценария С. Лунгин. Режиссер-постановщик В. Меньшов. Оператор-постановщик М. Биц. Художник-постановщик Б. Бланк. Композитор А. Флярковский. Звукооператоры В. Алексеева, В. Попов.
Роли исполняют: Е. Ханаева, Н. Фатеева, З. Гердт, Г. Бардин, П. Винник, М. Крепкогорская, Л. Мышева, О. Табаков, Наташа Вавилова, Дима Харатьян, Андрей Гусев, Саша Жильцов, Коля Константинов, Арсен Михайлов, Дина Германова, Ира Кораблева, Галя Манухина.

«СОС» над тайгой (по мотивам повести В. Чивилихина «Над уровнем моря»), 7 ч
Авторы сценария А. Витоль, В. Кузнецов. Режиссеры-постановщики А. Кольцатый, В. Перов. Оператор-постановщик Н. Большаков. Художник-постановщик С. Ушаков. Композитор Н. Богословский. Звукооператор Р. Собинов.
Роли исполняют: А. Январев, А. Воеводин, В. Малышев, А. Тавакай, Т. Совчи, Э. Киви, Г. Юдин, К. Тыртов.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Колыбельная для мужчин», 7 ч.
Автор сценария Ю. Яковлев. Режиссеры-постановщики И. Лукинский, В. Златоустовский. Оператор-постановщик А. Рыбин. Художник-постановщик Л. Бессмертнова. Композитор К. Молчанов. Звукооператор Ю. Закржевский.
Роли исполняют: Л. Овчинникова, К. Санин, Ю. Шлыков, Т. Пельтцер, Н. Андрейченко, Н. Рычагова, И. Янковский, В. Федченко, Н. Скоробогатов, В. Захарченко.

«Так начиналась легенда», 7 ч.
Автор сценария Ю. Нагибин. Режиссер-постановщик Б. Григорьев. Оператор-постановщик К. Арутюнов. Художник-постановщик Б. Дуленков. Композитор Г. Дмитриев. Звукооператор Д. Боголепов.
Роли исполняют: Л. Лужина, Г. Бурков, О. Орлов, С. Пономарева, М. Булгакова, В. Бекерис, Б. Григорьев, А. Кочетков, А. Кавалеров, В. Гусев, Ю. Григорьев, Н. Величко, В. Алтайская.

Киностудия «Ленфильм»

«Всегда со мною...» (по материалам книги С. Варшавского и Б. Реста «Подвиг Эрмитажа»), 10 ч.
Автор сценария Л. Зорин. Режиссер-постановщик С. Шустер. Оператор-постановщик Ю. Воронцов. Художник-постановщик Г. Кропачев. Звукооператор Б. Андреев.
Роли исполняют: В. Стржельчик, А. Фрейндлих, И. Соловьев, А. Степанова, А. Демидова, В. Зельдин, М. Хижняков, З. Шарко, Н. Бурляев, Л. Удовиченко, О. Басилашвили, Н. Подгорный, К. Иогансен, С. Крючкова, Н. Лебле, С. Брянцев, Ю. Катин-Ярцев, И. Гиппиус, В. Бобров, С. Берлин, И. Смирнова.

«Двадцать дней без войны» (по одноименной повести К. Симонова), 10 ч
Автор сценария К. Симонов. Режиссер-постановщик А. Герман. Оператор-постановщик В. Федосов. Художник-постановщик В. Гуков. Звукооператор Т. Силаев.
Роли исполняют: Ю. Никулин, Л. Гурченко, Р. Садыков, А. Петренко А. Степанова, М. Кононов, Е. Васильева, Н. Гринько, Л. Овчинникова, Л. Ахеджакова, Д. Бессонов, З. Виноградова, Л. Зайцева, Д. Зарубин, И. Макеев, В. Печников, М. Рябцева.

Одесская киностудия

«Цветы для Оли», 9 ч.
Автор сценария Р. Погодин. Режиссер-постановщик Р. Василевский. Операторы-постановщики Ю. Клименко, Ю. Малиновский. Художник-постановщик В. Гидулянов. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор В. Фролков.
Роли исполняют: Аня Надточий, Саша Лихачев, Вадим Шевченко, Оля Догадкина, Вика Рынковская, Альгие Арлаускас, Наташа Гореванова, Андрей Гусев, Томара Трач, Миша Козловский, Олег Ячанов, В. Сафонов, В. Талызина, Л. Дуров, С. Харитонова, А. Ванин, Э. Леждей, А. Обухов.

Литовская киностудия

«День возмездия», 8 ч.
Автор сценария П. Моркус. Режиссеры-постановщики С. Мотеюнас, А. Пуйпа. Оператор-постановщик Р. Йодвалькис. Художник-постановщик А. Ничюс. Композитор В. Баркаускас. Звукооператор С. Вилькявичюс.
Роли исполняют: Я. Мельдерис, П. Пяулскас, Э. Плешките, А. Шурна, Г. Байкшите, Р. Сталилюнайте, С. Пятронайтис.

Советские фильмы, премированные на международных кинофестивалях в 1976 году

Художественные фильмы

«Прошу слова». Юбилейная премия на XX МКФ в Карловых Варах (Чехословакия), июль.

«Они сражались за Родину». Премия ЦК Союза борцов против фашизма в Карловых Варах (Чехословакия), июль. Премия за лучшую режиссуру — С. Бондарчуку, за лучшее исполнение 27 мужских ролей солдат, за лучшее исполнение второстепенной роли — Татьяне Божок на XIV МКФ в Панаме, сентябрь.

«Белый пароход». Премия Союза чехословацко-советской дружбы на XX МКФ в Карловых Варах (Чехословакия), июль.

«Табор уходит в небо». Первая премия «Большая золотая раковина» на МКФ в Сан-Себастьяне (Испания), сентябрь.

«Когда наступает сентябрь». Специальный приз жюри «Серебряная Нефертити» и Приз католической Ассоциации Египта на I МКФ в Каире (Египет), сентябрь.

«Раба любви». Пластина «Золотой тур» за лучшую режиссуру — Н. Михалкову на V МКФ в Тегеране (Иран), декабрь.

«Чужие письма». Специальная премия жюри на МКФ в Неаполе «Киновстречи», октябрь.

«Отроки во Вселенной». Специальный приз жюри на XIV МКФ фантастических фильмов в Триесте (Италия), июль.

«Финист-Ясный сокол». Премия города Хихона (Испания), август.

«Это мы не проходили». Премия за лучший сценарий на XIV МКФ в Панаме, сентябрь.

«Синяя птица». Почетный диплом на МКФ детских и юношеских фильмов в Тегеране (Иран), ноябрь.

Документальные и мультипликационные фильмы

«Сердце Корвалана». Специальный приз жюри высших народных школ на XXII МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене (ФРГ), май.

«Дорога к туннелю». «Серебряный голубь» на XIX МКФ документальных фильмов в Лейпциге (ГДР), ноябрь.

«Поединок». «Серебряная белка» на МКФ спортивных фильмов в Кортина д'Ампеццо (Италия), март.

«Ежик в тумане». Большая золотая медаль на МКФ детских и юношеских фильмов в Тегеране (Иран), ноябрь.

«Медведь и Лиса». Премия XIV МКФ для детей в Хихоне (Испания) за лучший короткометражный фильм, август.

«Цапля и Журавль». Большая премия на МКФ мультипликационных фильмов в Мельбурне (Австралия), сентябрь. Премия за лучший короткометражный фильм на XIV МКФ в Панаме, сентябрь.

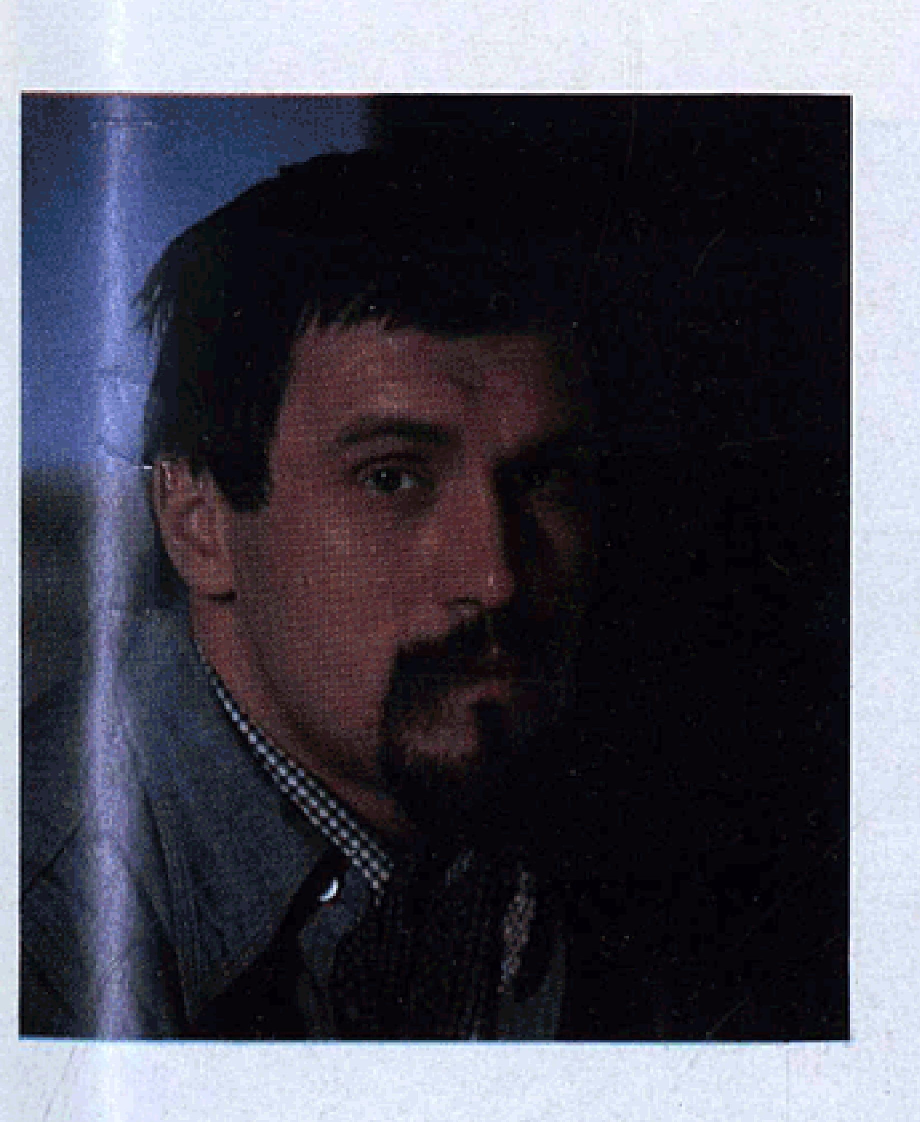


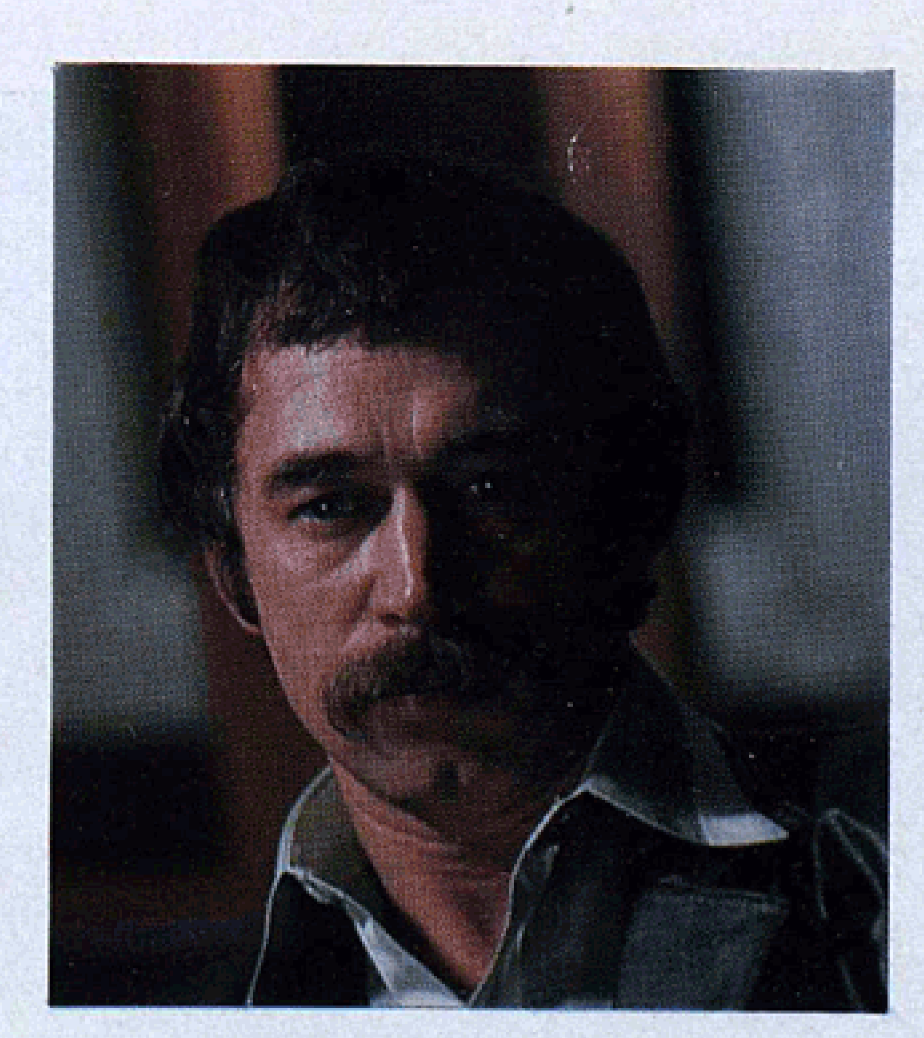
Вернисаж «ИК»

Виктор Петров,
Юрий Фоменко

Эскизы к фильму «Степь»
(режиссер С. Бондарчук, «Мосфильм»)

Мельница





Изба старухи

Постоялый двор. Экстерьер

Постоялый двор. Интерьер

Квартира Настасьи Петровны



Номер гостиницы

У костра